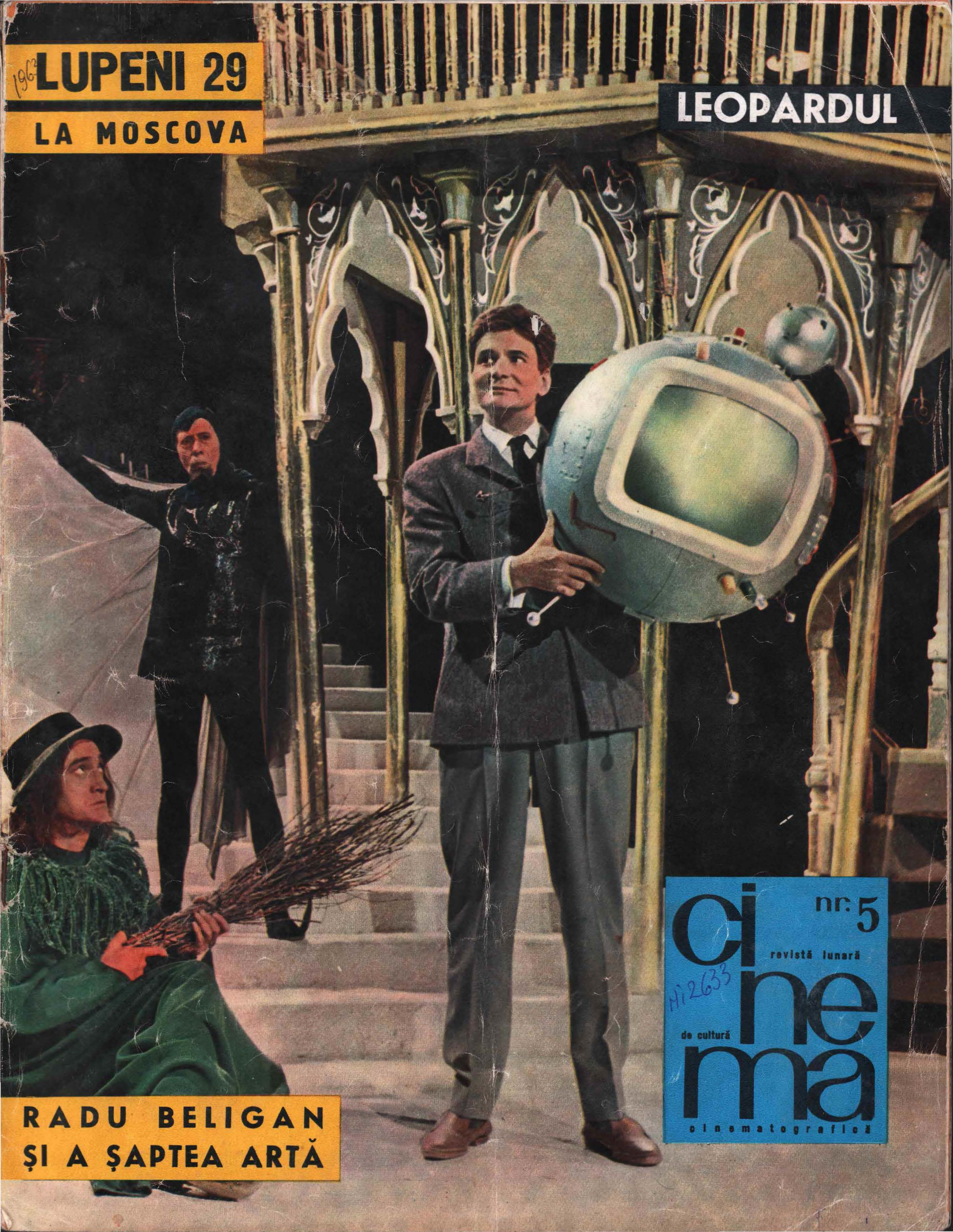

1963
LUPENI 29
LA MOSCOVA
LEOPARDUL
nr. 5
cinema
revistă lunară
de cultură
cinematografică
RADU BELIGAN
ŞI A ŞAPTEA ARTĂ
III 2633



ACTORUL MAGHIAR MIKLOS GABOR ŞI CEHA JANA BREJCHOVA ÎN FILMUL — COPRODUCŢIE A CELOR DOUĂ STUDIOURI — CONCERTUL MULT VISAT.



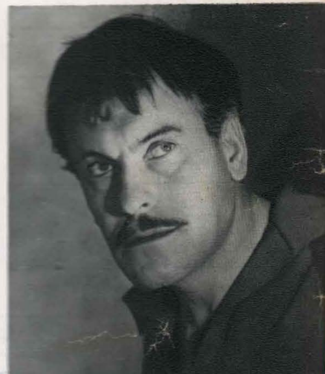
LUNA DE MIERE FĂRĂ BĂRBAT ESTE TITLUL UNEI AMUZANTE COMEDII A STUDIOURILOR DEFA, ÎN REGIA LUI HELMUT SPIESS, CARE DEZBATE TEMA MEREU ACTUALĂ A CĂSĂTORIEI.

ci ne ma

PE ECRANE

GANGSTERI ŞI FILANTROPI, COMEDIE SATIRICĂ POLONEZĂ, ALCĂTUITĂ DIN DOUĂ POVESTIRI AVÎND ÎN CENTRU PERSONAJE DIN ZILELE NOASTRE. SCENARIUL ŞI REGIA APARŢIN LUI JERZY HOFFMAN ŞI EDWARD SKORZEWSKI, IMAGINEA LUI JERZY LIPMAN.





ARTISTUL GHEORGHI GHEORGHIEV SUSŢINE ROLUL PRINCIPAL ÎN FILMUL BULGAR DINTELE DE AUR.



PREZENTAT DEJA CITITORILOR REVISTEI „CINEMA" DE CĂTRE CORESPONDENTUL NOSTRU LA SOFIA, FILMUL BULGAR POLIŢIST DINTELE DE AUR SE BUCURĂ DE O INTERPRETARE SOBRĂ ŞI O ACŢIUNE ÎNCORDATĂ, BINE CONDUSĂ.

AL III-LEA FESTIVAL INTERNAȚIONAL AL FILMULUI 1963 MOSCOVA

Din juriul Festivalului fac parte cineaști remarcabili ca: Stanley Kramer (S.U.A.), Jan Rîbkowski (Polonia), Kichiko Usihara (Japonia), Dușan Vukotic (Iugoslavia), Joris Ivens (Olanda), Edgar Anstay (Anglia), Mohammed Afifi (Maroc), Ion Popescu Gopo (Romînia), Tomas Gutierez Alea (Cuba), Sergio Amidei (Italia), Jan Prohacka (Cehoslovacia), Nelson Pereira Dos Santos (Brazilia), Emil Petrov (Bulgaria), Grigori Ciuhrai, Șaken Aimanov și Ilia Kopalin (U.R.S.S.).

PESTE 50 DE ȚĂRI PARTICIPANTE DINTRE CARE

Anglia
Australia
Austria
Belgia
Brazilia
Bulgaria
Cehoslovacia
Ceylon
Chile
Cipru
Cuba
Danemarca
Finlanda
Franța
India
Indonezia
Iran
Islanda
Italia
Izrael
Iugoslavia
Japonia
Mali
Maroc
Mexic
Mongolia
Nigeria
Norvegia
Polonia
R.A.U.
R.P. Chineză
R.D. Germană
R. D. Vietnam
Romînia
Senegal
Siria
Somalia
S.U.A.
Sudan
Suedia
Tanganika
Tunis
Turcia
Ungaria
U.R.S.S.
O.N.U.

Un procedeu și semnificațiile lui

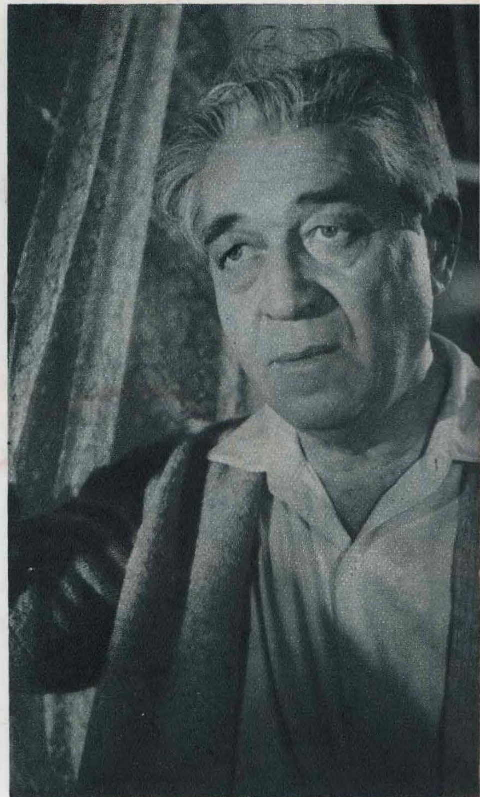
Problemele de dezvoltare ale filmului nostru nu se reduc la tehnică. Și aici măiestria înseamnă mai mult decît tehnică; ea pornește de la orientare, de la capacitatea de a descoperi și traduce reflexiv și emotiv conținutul realului. Dar procesul de maturizare a filmului romînesc ne cere să punem un accent deosebit pe înțelegerea a tot ce implică adoptarea unui procedeu, pe logica unui limbaj. Problema pare tehnică, e însă, în primul rînd, estetică.

Specialistul se extaziază sau condamnă un cadru, o profunzime de cîmp, aprobă un panoramic executat cu eleganță. Aprecierea aceasta strict tehnică a omului de specialitate e foarte necesară. Dar pentru spectator și critic, esențialul constă în măsura în care procedeul a fost făcut să vorbească limpede și logic, în capacitatea lui de a comunica ideea artistică. Ideile ne interesează și nu virtuozitatea izolată a unui plan.

A fost prietenul meu stimulează o astfel de discuție prin modalitatea povestirii. Nu ne vom mai referi la celelalte laturi, ci doar la scenariu și la modalitatea pe care a încercat-o cu o lăudabilă îndrăzneală.

Scenariul lui Dumitru Carabăț și Mircea Mohor și-a propus să facă portretul unui vechi activist revoluționar, să-i urmărească prezența în viață, puterea de acțiune morală. „Să-i facă portretul" se referă la sursa unora dintre însușirile, dar și a unora dintre slăbiciunile filmului. „Nenea Matei" e urmărit în mai multe situații foarte diferite; e pus să ia atitudine într-o grea problemă pedagogică, față de un tată care-și neglijează copilul și-l îndepărtează afectiv, să dezlege cazuri de conflicte profesionale ori litigiile etice și amoroase ale cîtorva tineri. Intenția de a crea mai mult un portret dinamic, plimbînd prin situații felurite pe eroul interpretat cu masivitate și omenie de N. Sireteanu se înfăptuiește întrucîtva. Puterea de influență morală a lui „Nenea Matei" iradiază asupra celor din jur. Dar neantrenat efectiv în acțiune — cu excepția înfruntării din ultimele scene cu nepotul său, medicul Tudor — personajul nu depășește, în cea mai mare parte a filmului, rolul de sfătuitor.

Sînt în scenariu mai multe momente care dovedesc putere de observație umoristică. Astfel e scena în care muncitorii vin să admire — la primul ei drum — locomotiva pe care au lucrat-o, ori demnitatea cu care băiețașul Ion se recomandă noilor sale cunoștințe. Sînt bune și momentele în care copilul înstrăinat de familie, cu gravitate



FILMUL A FOST PRIETENUL MEU, CONCEPUT CA UN PORTRET AL COMUNISTULUI MATEI, A PRILEJUIT ACTORULUI N. SIRETEANU UN PRESTIGIOS DEBUT CINEMATOGRAFIC.

precoce, se refugiază pe terasa blocului și se pasionează după astronomie. Dar o anumită stîngăcie a scenariștilor apare nu numai în momentele și replicile convenționale și în excesul de sentimentalism, ci mai ales în construcția personajelor și a narațiunii cinematografice. Scenariul e prea doritor să nu uite nici o problemă majoră de muncă, de etică profesională, pedagogică sau amoroasă. Riscurile sînt învălmășeala și superficialitatea. Puse în grabă, problemele par simplificate și sînt prea facil rezolvate în final. În abstract, putem accepta ezitarea unui chirurg în fața dragostei și căsătoriei pe care pasiunea lui profesională le-ar considera drept piedici. În film, datele care explică îndepărtarea temporară a lui Tudor de Ana sînt prea inconsistente și situația apare forțată.

Cel mai supărător se simte disproporția între aspirațiile și experiența artistică a scenariștilor, în însuși modul narațiunii.

A fost prietenul meu e un film povestit la persoana întîia. Procedeul e frecvent în literatură, dar destul de rar în cinematografie. În afară de un film polițist al lui Preminger, în care rostul primei persoane era de a accentua surpriza, ne vine în minte ecranizarea lui John Ford după romanul lui Llewelyn „How green was my valley" (care a rulat la noi sub titlul *Casa din vale*). Probabil că s-ar mai putea găsi și alte exemple, dar

nu multe. Căci procedeul are capacitatea de a intensifica potenţialul emotiv al povestirii, dar o sileşte să-şi autolimiteze cîmpul observaţiei. În film, ca şi în literatură, naraţiunea la persoana a treia are perspectivă nemărginită, poate observa şi ne poate comunica orice. Introducerea unui narator obligă povestirea să rămînă în cadrul experienţei şi puterii de înţelegere a acestuia, să nu depăşească faptele pe care el le-ar fi putut afla şi să nu contrazică modul lui de a gîndi şi de a vorbi. Lucrul e mai stingheritor decît în literatură, căci mijloacele literare de a construi personajul sînt destul de diverse şi pot compensa această limitare. Dificultăţile sporesc atunci cînd e vorba de un copil. Poate că de aceea, ecranizînd *Marile speranţe*, romanul lui Dickens scris la persoana întîia, David Lean l-a transpus la a treia persoană.

E uşor de înţeles ce i-a îndemnat pe cei doi scenarişti romîni să adopte procedeul. El dă povestirii farmec şi supleţe, faptele se reconstituie aşa cum se ivesc în amintire, cerute de un moment al dialogului. Dar se pare că, atraşi de posibilităţile oferite, autorii n-au încercat să adîncească estetic procedeul şi nu au observat obligaţiile de verosimil ce le implică. L-au complicat din capul locului în chip bizar. Filmul e narat de pionierul Ion. Acesta îi vorbeşte de nenea Matei unei fetiţe de şase-şapte ani. S-ar părea că Ion trebuie să vorbească de la nivelul său de observaţie şi potrivit cu ceea ce poate pricepe un copil mai mic. Dar se vede îndată că scenariştii au introdus al doilea copil mai mult pentru zîmbetul înduioşat pe care un glas şi o faţă proaspătă îl smulg spectatorului.

Se creează astfel o situaţie ciudată. Scenariul ne spune cu insistenţă că aceasta e povestirea lui Ion. Filmul se deschide şi se încheie cu comentariul băiatului. Naraţiunea se întrerupe pentru a reveni la cei doi copii. Regizorul Andrei Blaier — care confirmă aici o experienţă a filmului cu copii cîştigată cu *Mingea* şi *Ora H* — insistă, de asemenea, în scena vizitei lui Ion la uzină, prin efecte de supraimpresiune, asupra ideii că acestea sînt fapte cunoscute de Ion, trăite de el. Dar restul filmului ignorează senin punctul de pornire. Mai tot ce se narează — greutăţile dragostei dintre aviatorul distrat şi învăţătoare, oscilările lui Tudor între dragoste şi profesie, sînt deasupra înţelegerii unui copil şi în afara faptelor pe care le putea cunoaşte.



ION ŞI-A GĂSIT ÎN SILVIAN SIMION UN INTERPRET SENSIBIL



PE FUNDALUL ZGOMOTOS AL CONCURSULUI HIPIC SE DESFĂŞOARĂ IMPORTANTA CONVORBIRE DINTRE CEI DOI TINERI: TUDOR (VICTOR REBENGIUC) ŞI ANA (FLAVIA BUREF)

Conştienţi, probabil, de lipsa verosimilului, scenariştii au încercat să construiască o cîrje pentru povestire. În timp ce copiii vorbesc pe terasă, în penumbră, apare „Balaurul", prietenul lui Matei, care-i ascultă şi făgăduieşte celor doi eroi — sau poate spectatorilor — că le va explica el ce n-au priceput. Soluţia e ineficace. „Balaurul" nu apare efectiv ca povestitor şi multe din faptele narate — scenele intime între îndrăgostiţi, scenele de la spital — scapă în întregime cîmpului său de observaţie şi de cunoştinţe.

Lucruri asemănătoare se pot spune despre dialog. E în primul rînd supraabundent. Scenariul şi-a refuzat expresivitatea tăcerii. Pe lîngă replici fireşti şi vioaie, se rostesc solemn aforisme, se caută expresia „literară", prea dichisită. Faptul e mai sensibil pentru că regia n-a putut vindeca pe toţi interpreţii de tonul retoric şi nefiresc. Fie spus în paranteză, ar merita discuţie faptul că în timp ce actori de teatru ca Ştefan Ciubotăraşu, N. Sireteanu şi Victor Rebengiuc vorbesc cu naturaleţea cu care joacă, debutanţii (în principiu nedeformaţi de stilul scenic, cum e Mariela Petrescu), declamă. Dar se simte mai ales că textul acesta inegal e şi el fără vreun raport cu copiii-povestitori.

Scenariştii ar putea avea impresia că li se fac şicane mărunte. Trebuie însă să-şi dea seama că astfel de amănunte au consecinţe estetice, răpesc din soliditatea povestirii şi din consistenţa personajelor. Procedeele noi, menite să intensifice puterea filmului de a comunica idei artistice, de a ne vorbi expresiv de viaţa zilelor noastre, sînt demne de încurajare. Cu condiţia să nu fie alese pentru pitorescul lor şi pentru efecte neînsemnate şi să respecte exigenţele de motivare şi de verosimil.

Silvian IOSIFESCU



GRIGORE VASILIU-BIRLIC, CU ARIPIOARE LA SANDALE ŞI LA CASCĂ, JOACĂ ROLUL UNUIA DINTRE ZBURĂTORII FILMULUI LUI GOPO — ZEUL COMERŢULUI, MERCUR. PERSONAJUL MITOLOGIC ESTE, DUPĂ CUM SE VEDE, ÎN EXERCIŢIUL FUNCŢIUNII, TENTÎND PE UN CUMPĂRĂTOR NEVĂZUT CU... UN PANTOF „GUBAN".

IATĂ-L ÎNTR-O POSTURĂ MAI PUŢIN... CLASICĂ, ALĂTURI DE CALIFUL DIN BAGDAD (OVID THEODORESCU).

REGIZORUL ÎNSUŞI ÎŞI CONTEMPLĂ EROUL: OMUL (RADU BELIGAN), AJUNS PE UN COLŢ DE LUNĂ. ÎN STÎNGA LUI GOPO, OPERATORUL ŞEF AL FILMULUI, ŞTEFAN HORVATH.

NU LIPSEŞTE NICI EROUL DE LA MARATON, CARE AR FI PREFERAT — DESIGUR — CELEBREI CURSE PEDESTRE, UN CONFORTABIL TURBOREACTOR.









FILMUL SOVIETIC '63



DUPĂ AUDREY HEPBURN, ACTRIȚA AMERICANĂ PE CARE AM ADMIRAT-O ÎN FILMUL LUI KING VIDOR, REALIZAT DUPĂ „RĂZBOI ȘI PACE" O AȘTEPTĂM CU NERĂBDARE PE NOUA NATAȘĂ ÎN INTERPRETAREA FRUMOASEI BALERINE SOVIETICE, LIUDMILA SAVELIEVA.

Trecutul reînvie năvalnic în cadrul unui ecran panoramic obișnuit: imagini dragi și familiare se succed. Asemenea unor păsări, cîntecele libertății plutesc deasupra lumii, marșul revoluției zguduie pămîntul. Vedem defilînd luptători, eroii de ieri care au rămas nemuritori...

Aceste secvențe din filmul *Tragedia optimistă* care a inaugurat anul 1963 la studiourile Mosfilm, (film distins în mai la Festivalul de la Cannes cu un premiu special — N.R.) lasă să se întrevadă actualele preocupări ale cineaștilor sovietici. Elementul romantic, atît de divers exprimat în opera lui Dovjenko și Tarkovski, a lui Kalatozov și Ciuhrai, n-a dispărut cîtuși de puțin din arta filmului sovietic. El a căpătat noi stimulente. În zilele noastre, artistul simte nevoia să fie deschizător de drumuri în viață și în artă, să prevadă viitorul, să viseze.

Mihail Kalatozov a stat aproape un an în Cuba împreună cu poetul Evgheni Evtușenko și cu operatorul Serghei Urusevski pentru a realiza *Eu sînt — Cuba*, document artistic ce vorbește despre suferințele și mînia poporului, despre eșecul colonialismului și al agresiunii. Autorii doresc cu înflăcărare să creeze un film al revoluției cubane.

Numeroase alte filme, pătrunse de romantism revoluționar, au intrat pe șantier în acest an: *În numele revoluției* (Mosfilm), *Moartea escadrei* (studiourile A. Dovjenko din Kiev), *Așteptați-ne la răsăritul soarelui* (Moldova-Film). Munca artistului în acest gen de filme este foarte fecundă, dar legată de anumite dificultăți. Reproducînd evenimente cunoscute, artistul are datoria de a reabilita adevărul istoric de la care s-au îndepărtat unele filme din perioada cultului personalității.

Cineaștii urmăresc cu atenție susținută crearea filmului consacrat lui Lenin, *Caietul albastru* (studiourile Maxim Gorki), după povestirea cu același nume a lui Emanuil Kazakevici, care înfățișează adevărul asupra pregătirii insurecției armate din Octombrie de către Lenin, în perioada cînd se afla ascuns la Razliv. Realizatorul acestui film, Lev Kulidjanov, caută cu insistență un actor care, după Șciukin și Ștrauh, ar putea crea din nou pe ecran, cu aceeași putere de convingere, figura lui Vladimir Ilici. La Mosfilm, Serghei Iutkevici pregătește cadrele altui film închinat figurii conducătorului revoluției, *Lenin în Polonia*. *Caietul albastru* și *Lenin în Polonia* vor marca începutul unei serii de filme consacrate lui Lenin și Revoluției, pe care cineaștii noștri intenționează să le realizeze cu prilejul celei de-a 50-a aniversări a puterii sovietice (1967).

Dar e îndeobște cunoscut că actualitatea constituie subiectul preferat al cineaștilor sovietici. Figura omului din zilele noastre devine pe ecran mai bogată, căpătînd tot mai mult contururile vii ale prototipului său real. Vedem cum se amplifică diapazonul intereselor lui, al meditațiilor și sentimentelor eroului anilor 60. Adesea el e dotat, pe bună dreptate, cu calitatea de „intelectual".

Desigur, aceste schimbări se datoresc spiritului scrutător, perspicacităţii realizatorului, care încearcă să studieze omul ca pe un fenomen complex şi determinat al epocii.

O altă împrejurare a jucat de asemenea un rol important pentru revelarea, prin arta filmului, a actualităţii, privită dintr-un plan social mai profund. Legăturile care unesc ecranul de literatură s-au strîns tot mai mult. Azi scriitorul este adesea autorul filmului, în aceeaşi măsură ca şi realizatorul. În 1963, printre autorii de filme figurează Leonid Leonov, Evgheni Evtuşenko, Vladimir Tendriakov, Iuri Gherman, Iuri Bondarev şi alţii. Mai mult de jumătate din filmele acestui an au fost realizate după opere literare contemporane populare sau după scenariile unor scriitori cunoscuţi.

Un alt proces important în arta cinematografică sovietică este permanentul aflux de forţe tinere, proaspete. Astăzi nu mai există nici un studiou care să nu se mîndrească în permanenţă cu debuturile tineretului.

Preîntîmpinînd dorinţa spectatorilor, cineaştii sovietici încearcă să rezolve problema cea mai importantă, cea mai arzătoare, de a crea figura unui erou popular autentic, cum au fost, pentru epoca lor, Maxim sau Ceapaev. Filme ca *Vi-l prezint pe Baluiev*, *Strada Newton nr. 1*, (Lenfilm), *Colhozul Zaria* (Mosfilm), *Arctica fierbinte*, *Preţul unui om* (studiourile Maxim Gorki) şi altele, sînt consacrate oamenilor muncii inspirate şi ai gîndirii înaintate, al căror scop suprem este de a servi societatea, patria.

Serioasă este şi discuţia pe care o poartă cu tînăra generaţie autorii filmelor *Şurka şi prietenii săi*, *Trenurile dimineţii* (Mosfilm), *Montorul* (studiourile Maxim Gorki), *O bucăţică de soare*, *Drumuri şi răspîntii* (Gruzia-Film), *Nu călcaţi pe iarbă* (Kazakfilm). Spectatorul va găsi în





VĂ PREZENTĂM UN MOMENT DE FILMARE DE LA GRANDIOASA RECONSTITUIRE CINEMATOGRAFICĂ A ROMANULUI LUI TOLSTOI „RĂZBOI ŞI PACE", ÎN REGIA LUI SERGHEI BONDARCIUK.

aceste filme răspuns la unele din întrebările care îl preocupă: maturitatea spirituală a constructorului comunismului, răspunderea lui cetăţenească, raporturile între individ şi societate etc.

Artiştii care urmăresc reflectarea epocii cu veracitate şi profunzime nu pot trece peste marile probleme ridicate de lichidarea consecinţelor cultului personalităţii. Aceste preocupări apar — la diferite nivele — în opera fiecărui artist care gîndeşte. Dar anumite filme le vor trata în mod special; cum se întîmplă cu *Tăcerea*, ecranizare în două părţi, după romanul cu acelaşi nume de Iuri Bondarev, *Scurtcircuit*, după nuvela lui Vladimir Tendriakov (Mosfilm), *Miazăzi* şi comedia satirică *Ţiţinatela* (Gruzia-Film), *Noutăţi din casa roşie* (studiourile A. Dovjenko din Kiev).

Temele Marelui Război pentru Apărarea Patriei reţin, ca şi mai înainte, atenţia cineaştilor sovietici. E de notat lărgirea orizontului artiştilor care lucrează la acest material. În acest fel, tema patriotică se leagă de analiza problemelor războiului şi a păcii în filmele *Vii şi morţi*, după romanul lui Konstantin Simonov (Mosfilm), *A treia rachetă* şi *40 de minute înaintea zorilor* (Bielorusfilm), *Ei mergeau spre răsărit* (coproducţie cu Italia).

Dintre marile noastre producţii, cităm *Război şi Pace*, realizare binecunoscută de pe acum, a lui Serghei Bondarciuk, şi *Hamlet*-ul lui Kozinţev, în care rolul principal e deţinut de Inokenti Smoktunovski.

Anii copilăriei marelui artist Dovjenko vor fi evocaţi poetic de Iulia Solnţeva în *Desna cea fermecată*. Vă reamintim, de asemenea, ecranizarea cunoscutului roman al lui Leonid Leonov, *Pădurea rusă*.

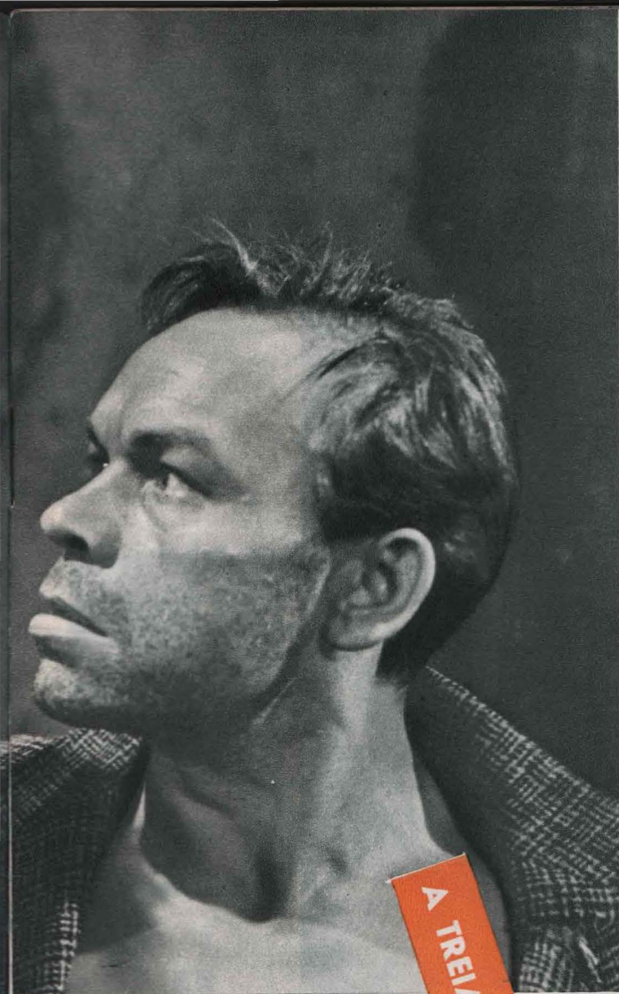
Listei i se pot adăuga numeroase filme din genul dramei psihologice, filme de aventuri, poeme lirice, filme





▲ O SCENĂ DE DRAGOSTE SUSŢINUTĂ ÎN FILMUL 3 + 2 DE TINERII ACTORI SOVIETICI EVGHENI JARIKOV ŞI NATALIA KUSTINSKAIA.

A TREIA REPRIZĂ ESTE TITLUL NOII PRODUCȚII A STUDIOURILOR „MOSFILM" INSPIRAT DIN FAPTUL REAL CARE A STAT LA BAZA ALTEI REALIZĂRI IMPRESIONANTE PE ACEEAȘI TEMĂ, FILMUL MAGHIAR TREI REPRIZE ÎN IAD. SCENARIUL APARȚINE LUI ALEXANDR BORCEAGOVSKI, REGIA E SEMNATĂ DE EVGHENI KARELOV.



A TREIA REPRIZĂ

DOUĂ MOMENTE DIN FILMUL TINERESC LOR LI SE SUPUNE CERUL, AVÎND ÎN CENTRU UN ÎNDRĂZNEȚ PILOT (INTERPRETAT DE N. RÎBNIKOV, CUNOSCUT DIN REALIZĂRI CA ÎNĂLȚIMI, PRIMĂVARA PE STRADA ZARECINAIA, KOCIUBEI). REGIA TATIANA LIOVNOVA.

LOR LI SE SUPUNE CERUL



pentru copii și, în sfîrșit, comediile, atît de iubite de public, atît de populare.

O atmosferă de întrecere, de discuții amicale caracterizează munca cineaștilor noștri. Putem fi siguri că filmele lor vor ști să redea ritmul epocii comuniste, esența și însemnătatea marilor procese care se desfășoară azi în viața și societatea sovietică.

I. KOKOREVA
(din revista „Sovetski Film")



DUPĂ COMEDIA DE MARE SUCCES SĂLBATICII DE S. MIHALKOV, CUNOSCUTUL DRAMATURG SOVIETIC A REALIZAT SCENARIUL FILMULUI INTITULAT — LACONIC — 3+2. ÎN FOTOGRAFIA NOASTRĂ NATALIA FATEEVA (FERMECĂTOAREA INTERPRETĂ DIN FILMELE BĂTĂLIE ÎN MARȘ ȘI PRIETENUL NOSTRU COMUN) ALĂTURI DE ANDREI MIRONOV.



IATĂ CÎTEVA DECLARAȚII ALE PARTICIPANȚILOR LA FESTIVAL:

GIUSEPPE DE SANTIS — regizor:

Mi se pare că în lume sînt prea multe festivaluri cinematografice care au, în cea mai mare parte, un caracter monden, urmărind mai mult scopuri comerciale decît artistice.

Sînt încredințat că la Festivalul filmului de la Moscova nu vor exista aceste neajunsuri specifice.

Doresc ca întrecerea să fie utilă și fructuoasă, să servească la dezvoltarea pe baze democratice și socialiste a omenirii.

KANETO SHINDO — regizor, laureat al celui de-al II-lea Festival internațional al filmului de la Moscova:

Cinematograful, după părerea mea, nu este numai un mijloc de a distra publicul, ci și de a-l culturaliza. De aceea, este foarte important ca cineaștii să înțeleagă natura exactă a cinematografului.

Însemnătatea actualului Festival mi se pare determinată mai ales de faptul că aici au loc discuții între oameni de pretutindeni în legătură cu creația filmelor. Și eu îmi pun mari speranțe în eficiența acestor discuții. Participanților le doresc mult succes.

MIHAIL JAROV — artist al poporului al U.R.S.S.:

Întîlnirea dintre cei mai renumiți cineaști de diferite convingeri politice și puncte de vedere — întîlnire care are loc sub nobila deviză a Festivalului de la Moscova — va întări și mai mult legăturile dintre artiști, regizori, scenariști și critici de film. Cu toții vom vorbi o singură limbă — aceea a minunatei arte a filmului, îndrăgite de milioane de oameni din toate colțurile lumii. Doresc succes și muncă fructuoasă întrecerii creatoare cinstite dintre cineaștii de pe întreg globul.

ROMAN KARMEN — regizor, laureat al Premiului Lenin:

Cel de-al III-lea Festival internațional al filmului de la Moscova ne oferă nouă, cineaștilor, multe impresii puternice, interesante. Noi filme și noi întîlniri pasionante cu prietenii noștri din diferite țări, discuții animate, schimburi de experiență creatoare. Toate acestea ne îmbogățesc, ne îndeamnă la meditații profunde, servind la propășirea artei îndrăgite de milioane de oameni din lumea întreagă.

MARK BERNES — artist emerit al R.S.F.S.R.:

Aș dori foarte mult ca filmările exterioare la care particip în vara aceasta să nu coincidă cu desfășurarea Festivalului (așa cum s-a întîmplat în 1961). În acest caz voi lua parte cu multă bucurie la sărbătoarea internațională a filmului și mă voi întîlni cu colegii mei de peste hotare pe pămîntul nostru ospitalier.

André Hunebelle este un „bătrîn caligraf" al transcripţiilor cinematografice, adaptînd pentru ecran mai ales poveştile cavalereşti de largă popularitate ale romanticilor de la începutul secolului al nouăsprezecelea. Spectatorii noştri îl cunosc din filmele cu aventuri, dragoste, fast şi figuraţie numeroasă ca *Miracolul lupilor* şi *Cocoşatul*. Cartea lui Eugène Sue a cărei ecranizare o vedem în aceste zile a făcut la vremea sa ocolul pămîntului, şi dacă este departe de a fi o capodoperă a literaturii, în schimb nu e departe de a constitui o adevărată colecţie a situaţiilor neaşteptate, a fanteziei dezlănţuite. Înrudit cu Walter Scott şi Fenimore Cooper, s-a spus despre romanul lui Sue că l-a inspirat pe Hugo în realizarea „Mizerabililor".

Misterele Parisului

Moştenirea literară originară asupra căreia Hunebelle a operat în filmul său masive şi substanţiale schimbări este unul din romanele foileton care au făcut o mare vîlvă în rîndurile cititorilor („« Misterele Parisului » toate cîte sînt, le-am citit..."—spune undeva Ziţa lui Caragiale în „O noapte furtunoasă"). Versiunea cinematografică a lui Hunebelle a fost concepută de realizatori ca o naraţiune epică în culori nete: alb şi negru (şi asta într-un film colorat!). Binele şi răul se înfruntă cu cerbicie, ticăloşii sînt pedepsiţi, generozitatea e răsplătită. André Hunebelle a fost însă bine inspirat atunci cînd în construcţia personajelor din *Misterele Parisului* a adăugat şi trăsăturile eroilor aparţinînd unor prozatori cu mai mare greutate şi vigoare, contemporani ai lui Sue.

Marie din film are de la Sue numai numele, restul pare mai degrabă



1

JEAN MARAIS APARE DIN NOU PE ECRANELE NOASTRE ÎN POSTURA UNUI EROU GENEROS ŞI ÎNDRĂZNEŢ (RODOLPHE) ALĂTURI DE ACTRIŢA JILL HAWORTH (MARIE.)



2

PIERRE MONDY, DANY ROBIN ŞI JEAN MARAIS ÎNTR-UNUL DIN NUMEROASELE MOMENTE DRAMATICE ALE MELODRAMATICELOR MISTERE.

3

DACĂ AR ŞTI CE MOŞTENIRE ÎI AŞTEAPTĂ, EROII NOULUI FILM ENGLEZ N-AR MAI FI ATÎT DE VESELI LA PRIMIREA TELEGRAMEI (ACTORII VIRGINIA MC. KENNA ŞI BILL TRAVERS).

4

O DATĂ CU MOŞTENIREA BUCLUCAŞĂ (CINEMATOGRAFUL VECHI), TÎNĂRA PERECHE PREIA ŞI ACEST IMPOZANT INVENTAR VIU: OPERATORUL, PAZNICUL ŞI CASIERIŢA. DINTRE INTERPREŢII VETERANI, O COMPOZIŢIE REMARCABILĂ: PETER SELLERS.

o transplantare a lui Cosette din *Mizerabilii* lui Hugo. Lanstignac, inexistent în roman, dar personaj-cheie în film, este o combinație între ambițiosul Rastignac și ticălosul Vautrin, luați de cineaști din bogata galerie umană a lui Balzac. I se poate însă reproșa filmului conturul prea apăsat al alb-negrului în realizarea personajelor. Culorile acestea antagonice duc la schematizări și simplism, excluzînd tonurile intermediare, umbrele. Lanstignac „dascălul", „cucuveaua" sînt la fel de ticăloși în ultima ca și în prima bobină. La fel de angelici sînt pe întregul parcurs Rodolphe, Marie și toți prietenii lor. Din această pricină actori de talent ca Jean Marais, Dany Robin, Jill Haworth, Pierre Mondy, Raymond Pellegrin nu se pot desfășura cu întreaga gamă a valențelor anterior binecunoscute spectatorilor. Jenează adeseori filantropismul desuet care răzbate în film, moștenire din romanul lui Sue, de care cineaștii n-au putut, după cum se vede, să se dispenseze.

Desigur că nu le-o luăm apriori în nume de rău realizatorilor acestui gen de filme dacă eroii lor se luptă cu 20—30 sau 50 de adversari și-i înving pe toți cu pumnul sau spada. Personajele acestea au ceva din invincibilitatea eroilor de basm, încetînd la un punct de a mai fi oameni obișnuiți, devenind mai degrabă o noțiune. O noțiune a binelui. Iar binele în concepția oamenilor nu trebuie și nu poate fi învins. (Să nu uităm: la baza acestor filme stă de cele mai multe ori literatura romantică!).

Consecvent stilului alb-negru, Hunebelle nu recurge la o paletă mai variată a mijloacelor cinematografice. Se pare că preferă clasicul montaj paralel pentru a crea suspensia. Amintim alternarea scenelor cu pașnica plimbare pe lac și crima de la locuința lui Rodolphe, întoarcerea optimistă din plimbarea campestră — focul de la locuința lui Moreau, banditii joacă cu zarurile — Rodolphe se luptă cu năvala apei în subterană etc.

Și pentru a încheia, dacă nu mergeți la acest spectacol cu pretenții prea mari, dacă vă plac cei întreprinzători și curajoși, dacă încă îi mai citiți cu aceeași plăcere ca în adolescență pe prozatorii romantici, ei bine, în acest caz puteți merge să vedeți și *Misterele Parisului*.

Atanasie TOMA



O moștenire cu bucluc





Bogat reprezentată pe ecranele noastre (ca să nu amintim decît cîteva din filmele de succes: *Bufonul regelui*, *Rebelul*, *Rîsete în paradis*, *Alerg după o stea*) comedia engleză își definește ca trăsături specifice: umorul subțire, precis direcționat, finalitatea satirică limpede.

Spiritul polemic convine mai bine compatrioților lui Shaw și Swift, chiar atunci cînd pretextul filmului e peripeția, situația bufă. Recenta *Moștenire cu bucluc*, care-și anunță prin titlul comercial tradus de D.R.C.D.F. doar latura anecdotică, cîștigă, de fapt, ca și celelalte, mai ales în partea sa de parodie. Dacă *Bufonul* își bătea joc de suficiența regală, iar *Rebelul* de pictura abstracționistă, aici sînt ironizate clișeele filmului mut, melodramele „palpitante" ale deșertului ori prăfuitele triunghiuri de alcov. Diferite, desigur, ca eficiență, ele dovedesc vervă și imaginație (cu toate că temele — excelent alese — lăsau loc la mult mai multe „găselnițe").

Moștenirea primită de o tînără și optimistă pereche (un cinematograf părăginit) devine prilejul unor amuzante, dar foarte banale întîmplări, pînă în clipa cînd intervin copioasele trimiteri la faima cinematografului de altădată. A împușcăturilor spectaculoase mimate în sală cu dopuri de sticle desfundate, ori a cavalcadelor din care nu răsunau odinioară în cinematograf decît sincopele unui pian dezacordat.

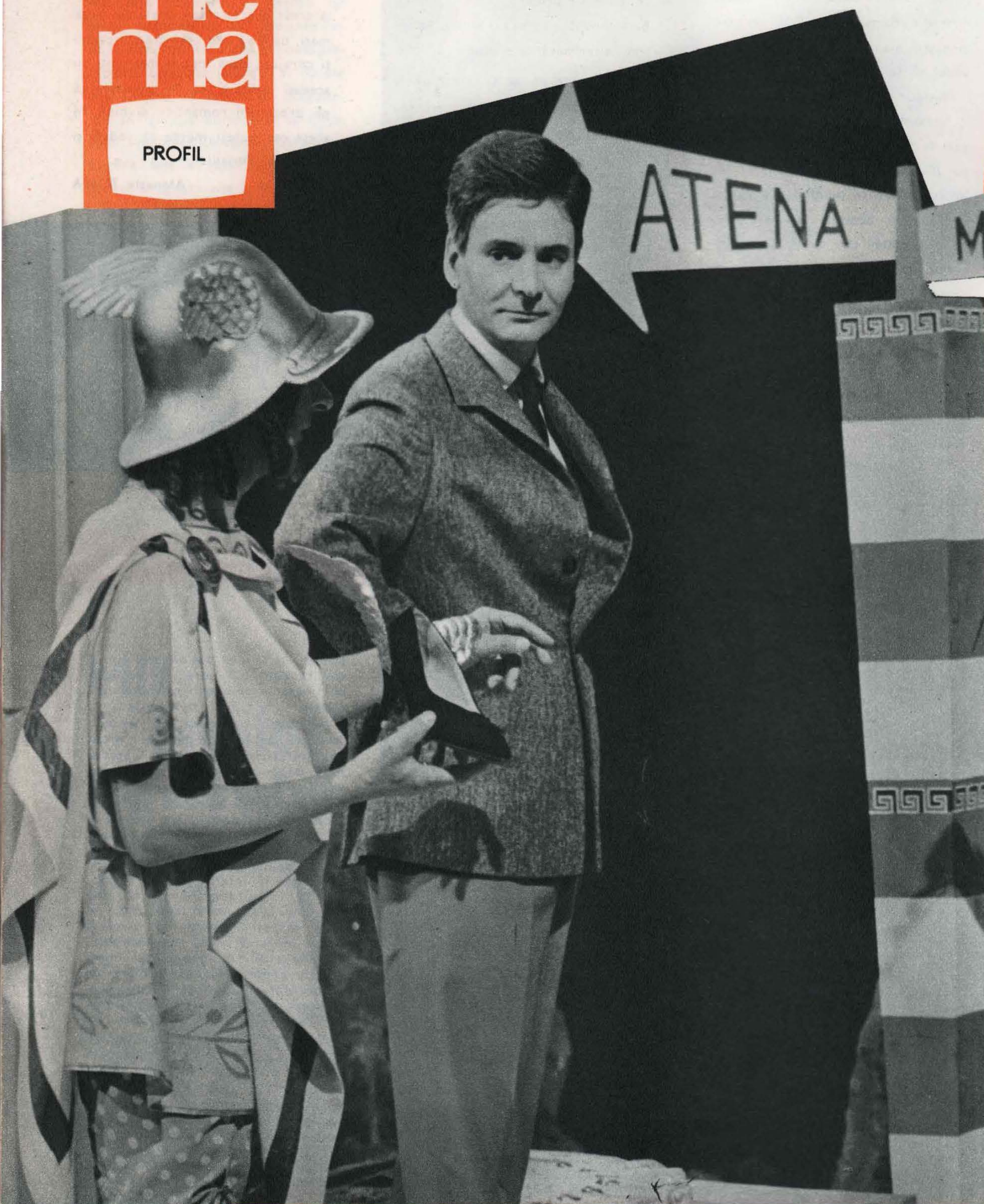
Delicioasa coincidență a trecerii trenului de afară exact în timpul desfășurării pe ecran a scenei mute a gării, ori căldura caloriferului din sală, suportată cu stoicism de spectatorii antrenați (de data aceasta și la propriu, nu numai la figurat) cu trup și suflet în odiseea deșertului de pe peliculă, sînt momente de irezistibil haz, lucrate cu iscusință și inteligență de regizorul Basil Dearden. Numai că pînă să ajungi la savurosul miez comic de care vorbeam, trebuie să parcurgi atîtea întîmplări fără haz (începutul cu avocatul, qui-pro-quo-ul moștenirii, prezentările protocolare ale personalului pensionat al cinematografului, ori manevrele capitalistului concurent) încît obosești.

Subiectul e mult prea diluat pentru potența lui comică, ca să mai poată ține viu pe parcurs interesul publicului.

Un virtuos comic de talia actorului Peter Sellers (l-am mai văzut în chip de șef al bandei de hoți din filmul *Dă-i înainte fără grijă*) realizează aici o compoziție spirituală: bătrînul proiecționist ce duce o luptă îndîrjită între viciul său, băutura, și conștiinciozitatea profesională. Îmbătarea operatorului în timpul proiecției filmelor mute e admirabil jucată și dacă regizorul nu și-ar fi lăsat momentul numai în seama talentului actorului, ci ar fi contribuit, cu un plus de fantezie, la ambianța comică generală a scenei, am fi citat-o ca un lucru deosebit. Așa, filmul rămîne la un nivel mediu, acțiunea condusă convențional nu reușește să antreneze decît în momentele pe care le-am amintit.

În rest: o pereche lirică fadă și neprofilată pe comedie, cu toată situația amuzantă în care e pusă; și o altă formație octogenară, mai comică chiar (prin actorii vîrstnici bine distribuiți), decît le-o cerea textul.

Sanda CREȚULESCU



Radu Beligan

ȘI A ȘAPTEA ARTĂ

RADU BELIGAN ȘI GR. VASILIU-BIRLIC ÎN RECENTUL FILM AL LUI GOPO PAȘI SPRE LUNĂ

1942. O NOAPTE FURTUNOASĂ.
1944. VISUL UNEI NOPȚI DE IARNĂ.
1949. RĂSUNĂ VALEA.
1950. BULEVARDUL „FLUIERĂ VÎNT".
1952. LANȚUL SLĂBICIUNILOR.
1953. O SCRISOARE PIERDUTĂ.
1956. AFACEREA PROTAR.
1960. BĂDĂRANII.
1961. CELEBRUL 702
1963. LANTERNA CU AMINTIRI.

Oricît ne-am strădui noi, criticii, să definim arta actorului în cuvinte exacte şi reci, încercînd să dăm demonstraţiilor noastre precizie şi detaşare ştiinţifică, nu putem nega că în această artă se iveşte adeseori un „inefabil" care nu este de loc neînsemnat: farmecul. Sînt actori care cuceresc instantaneu simpatia publicului. Numai simpla lor apariţie pe ecran sau pe scenă, stîrneşte murmure de aprobare sau — dacă rolul e comic — hohote de rîs. Nu toţi cei înzestraţi cu acest dar ştiu să-l valorifice artistic. Pentru unii acest dar este sabie cu două tăişuri şi, cu timpul, duce la acel manierism, acea autoimitare care echivalează, de fapt, cu sfîrşitul artei. Pentru alţii însă, care ştiu să-şi valorifice acest dar gîndind şi muncind, farmecul constituie o trambulină puternică în zborul spre succesele cele mai de invidiat: marile succese populare. Beligan face parte dintre aceştia.

El este de două ori norocos: farmecul lui, atît de viu pe scenă, suportă fără să pălească apropierea neîndurătoare a obiectivului. Privind silueta caricaturală, cu joben, mustăcioară frezată şi pince-nez, a lui Rică Venturiano din *O noapte furtunoasă* atît de iscusit ecranizată ai senzaţia că asişti la animarea unei delicate gravuri de Jiquidi. Înfăţişarea actorului, vocea, gesturile, mimica, intonaţiile lui — sînt toate, de acolo, din acest mic univers ridicol descoperit cu inepuizabilă veselie de comedia lui Caragiale.

Cînd Rică Venturiano fuge, apărîndu-se cu jobenul de căţei, sau cînd aşteaptă noaptea, pe maidan, tresărind la fiecare zgomot, cînd îşi mărturiseşte turmentatul amor sau cînd perorează desfăşurîndu-şi „ideile" politice, Beligan este comic exact în acel diapazon pe care îl cere ecranul. Văzute prin obiectiv, apariţiile lui capătă acea graţie de balet mecanic, inconştient şi involuntar pe care au avut-o toate plăsmuirile mari ale comicilor cinematografici. Actorul a fost filmat în cîrciumă scriind celebra epistolă, proiectat pe fundalul unui perete spoit cu var, pe care se leagănă umbra unei ramuri de copac: cadrul rezumă întreaga biografie a personajului şi moravurile lumii lui. Beligan are stil, el se integrează lesne într-o autentică viziune cinematografică.

Alt film, din primele lui încercări cinematografice, întăreşte impresia pe care a lăsat-o reuşita ecranizare după *O noapte furtunoasă* (de fapt, unica ecranizare de lung metraj după Caragiale care a reuşit cinematografiei noastre). Este vorba de *Visul unei nopţi de iarnă*, film adaptat după piesa lui Tudor Muşatescu, în care, însă, regizorul se dovedeşte mult mai stîngaci. Poate şi fiindcă dispunea de un material literar mai puţin valoros, poate fiindcă era influenţat de moda vremii, regizorul n-a izbutit, aici, decît o foarte obişnuită povestioară bulevardieră, care, astăzi, ne face să rîdem acolo unde ar trebui să ne induioşeze. Cei mai mulţi dintre interpreţi ne dezamăgesc: cînd nu dau din mîini fără rost, fumează ca amatorii care nu ştiu ce să facă pe scenă cu mîinile, declamă evident fals, femeile dau ochii peste cap cînd leşină. Beligan (Milică, îndrăgostitul nefericit) este însă firesc, sigur pe ţinuta lui, de loc teatral. El nu alunecă în sentimentalism siropos şi nu şarjează în momentele comice.

Atît de înzestratul Beligan are însă mult mai puţin noroc de roluri bune, mai ales în cinematografie. (De altfel, şi în teatru el a jucat în ultimele stagiuni doar un singur rol nou — Cheryl din *Celebrul 702*). A fost distribuit în primul film artistic romînesc realizat de noua noastră cinematografie, în *Răsună valea*, într-un rol pe care l-a interpretat tot atît de bine ca şi pe cele căpătate înainte. Dar, de atunci a jucat numai în ecranizări mai mult sau mai puţin reuşite (*Afacerea Protar*, *Bădăranii*, *Celebrul* 702). Orice s-ar spune despre aceste roluri care dovedesc, incontestabil, maturizarea actorului şi capacitatea lui, tot mai bine valorificată, de a se adapta obiectivului — ele rămîn în urma experienţei teatrale a lui Beligan, dependente de ea şi sub posibilităţile cinematografice ale actorului. Profesorul, din nefericita adaptare a „Ultimei ore", este o variantă a lui Marin Miroiu, pe care actorul l-a dotat, pe scenă, cu atîta farmec. *Bădăranii*, ca film-spectacol, nu aduce nimic nou faţă de reprezentaţia teatrală, dar pierde ceea ce pierd totdeauna transpunerile mecanice din teatru în film — farmecul scenei — fără a căpăta seducţia cinematografului. Cheryl este mai intim nuanţat, mai fin caracterizat, mai profund descris din punct de vedere psihologic decît cel pe care l-am văzut pe scenă, dar personajul a rămas totuşi cel creat în teatru. Filmul are mai ales valoarea documentarului asupra unui spectacol de valoare şi mai ales asupra unei creaţii actoriceşti deosebite, cea a lui Beligan. Dar un actor de film se impune mai ales prin creaţiile realizate numai în film şi pentru film.

De ce ezită scenariştii şi regizorii noştri să-i ofere actorului rolurile pe care le merită? Într-o măsură, ezitările lor pot fi explicate (nu justificate). Beligan este pentru publicul nostru un actor consacrat, foarte iubit de public, format pe o anumită tipologie de roluri. El nu poate fi „mînuit" cu uşurinţa cu care sînt mînuiţi debutanţii; nu fiindcă ar fi mai puţin maleabil, ci fiindcă publicul aşteaptă întotdeauna ceea ce s-a obişnuit să capete de la el.

Care sînt drumurile pe care ar putea să înainteze actorul? Fie cel preconizat de Gopo: acela al comediei cu adevărat originale, care să încerce să valorifice în chip nou marile tradiţii ale comicului cinematografic (creaţia actorului nu poate fi apreciată independent de întregul filmului şi Beligan îşi va găsi locul în comedia noastră cinematografică numai cînd aceasta va căpăta, în sfîrşit, o personalitate precis definită). Fie un alt drum, acela al unor caractere bogate, subtil nuanţate psihologic, de eroi contemporani. Beligan, pentru care cele mai frumoase roluri din dramaturgia lui Sebastian par anume scrise şi pentru care Mirodan a imaginat eroi atît de vii şi de atrăgători ca Cerchez şi Cheryl, poate să creeze în cinematografie pe un registru mult mai amplu decît cel al comediei. El poate împrumuta farmecul său unor eroi interesanţi, cu o gîndire activă şi hotărîtă, cu o cultură bogată şi cu un puternic simţ al realităţii — eroii de astăzi, atît de necesari filmului romînesc.

Ana Maria NARTI













1 „PRIVIND SILUETA CARICATURALĂ A LUI BELIGAN — RICĂ VENTURIANO DIN O NOAPTE FURTUNOASĂ (1942), AI SENZAŢIA CĂ ASIŞTI LA ANIMAREA UNEI DELICATE GRAVURI DE JIQUIDI".

2 PROFESORUL ANDRONIC (RADU BELIGAN) ŞI MAGDA MINU (IOANA ZLOTESCU).

3 UNUL DIN PUŢINELE MOMENTE DE IDILĂ ÎNTRE FATA ÎN ALBASTRU (SANDA TOMA) ŞI CHERYL (RADU BELIGAN).

4 „702" (RADU BELIGAN) MEDITEAZĂ ASUPRA ADEVĂRATULUI CHIP AL AMERICII CAPITALISTE.

5 DOI „AMICI" DIN „LANŢUL SLĂBICIUNILOR", ÎN INTERPRETAREA LUI MARCEL ANGHELESCU ŞI RADU BELIGAN.

6 PROFESORUL ANDRONIC (RADU BELIGAN), IMAGINÎNDU-ŞI MINUNATA CĂLĂTORIE PE URMELE ISTORIEI (AFACEREA PROTAR — 1956).



LUMINIȚA IACOBESCU, STUDENTĂ LA INSTITUTUL DE ARTĂ TEATRALĂ ȘI CINEMATOGRAFICĂ „I.L. CARAGIALE", TÎNĂRA DEBUTANTĂ DIN FILMUL TUDOR.

Încă o dată despre scenariu

Mult discutatele scenarii de film — ca și romanele, nuvelele, piesele de teatru — sînt bune, ori slabe în măsura în care autorii cunosc realitatea despre care vor să vorbească, în măsura în care au ceva important de spus. Măiestria regizorului, jocul actorilor — fie ei, toți, de real talent — nu pot să salveze, să impună un scenariu lipsit de substanță, „gingaș" pînă la destrămare, lipsit de idei, confuz. Există unii regizori care țin să dea asigurări cu privire la „salvarea" secvențelor mai slabe din scenariu: — La lectură ele par, într-adevăr, slabe... Dar trebuie să le vedeți în imagine... acțiunea lor se desfășoară într-un combinat modern, planul doi va fi astfel gîndit încît să sugereze etc... După filmare se constată însă că nici combinatul, nici planul doi n-au reușit prea mare lucru. Atunci, se dau noi asigurări: — Trebuie să vedeți aceste secvențe în contextul filmului, cînd ele vor căpăta o anume pondere... Se vede filmul și toți sînt de acord că secvențele în cauză nu fac decît să încurce, să scadă și mai mult valoarea ilmului... Ar fi inutil să se caute în altă parte, decît în

0000000000

cinema

OPINII

0

Cinematograful și muzica

Cinematograful poate învăța unele lucruri de la muzică, deoarece aceasta este o artă care se desfășoară în timp cu maximă rigoare. Desigur și reciproca este dovedită de o serie de lucrări muzicale ale secolului nostru, în care simți influența artei filmului.

Muzica a învățat această maximă rigoare de care vorbim de-a lungul unei îndelungi experiențe pe care cinematograful nu o are încă. Alternînd idei și creînd contraste, acumulînd tensiuni care duc la mari culminații, folosindu-se de memorie pentru a sublinia unele idei sau planînd liber în zborul fanteziei, muzica a fost în permanență supravegheată de ochiul timpului în care se desfășoară. Nici nu poate fi altfel deoarece sentimentul de *durată* este extrem de sever la ascultarea unei muzici.

Acest sentiment este prezent și la spectatorul unui film, el fiind desigur mult mai tolerant din cauza curiozității pentru desfășurarea faptică.

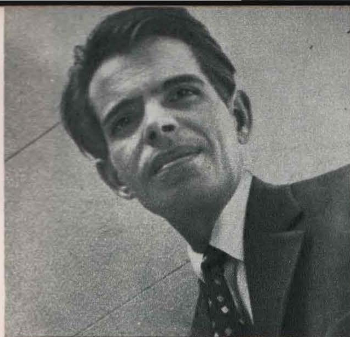
De aici nu rezultă că un regizor de film poate abuza cu nepăsare de timpul spectatorului. Acest abuz mai apare adesea în filmele noastre și de aceea m-am gîndit că ar fi deosebit de folositoare o serie de audiții muzicale cu regizorii noștri urmate de discuții despre marile opere clasice și contemporane.

Ne-am obișnuit să cerem multe regizorilor de film deoarece sînt creatori ai unei arte de sinteză, în care trebuie să știi de toate. Să nu se îngrijoreze, nu-i vom obliga să compună un contrapunct la trei voci (citește personaje), după legile muzicii, dar nu-i vom ierta cînd lungesc la infinit o scenă diluată, cînd nu știu să facă un contrast sau să creeze o culminație.

Să cercetăm puțin această problemă în aparență simplă, comună și muzicii și cinematografului.

De ce spunem că o parte de simfonie sau o secvență e „lungă"? Pentru că ea cheltuiește un timp mai mare decît o cere ideea ce conține. Invers, o piesă muzicală sau o secvență este „scurtă", cînd rămîne inexplicită din cauza unei densități care o sufocă.

DOCUMENTARUL ROMÎNESC LA FESTIVALUL DE LA MOSCOVA



necunoașterea realității, cauza principală care face ca multe din scenariile noastre de actualitate să fie slabe, lipsite de răsunet, copii uzate ale vieții... Înfruntarea dintre nou și vechi este prezentată, nu o dată, parcă în glumă (*Doi băieți ca pîinea caldă*, *Cinci oameni la drum*, *Omul de lîngă tine*). Situațiile false abundă, se înlănțuie, iar mesajul dispare.

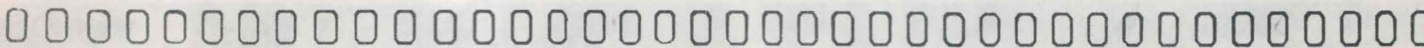
★

Se recunoaște adesea că mari scriitori n-au reușit să scrie scenarii bune (nu e vorba de ecranizări după operele lor, ci de scenarii originale). Aceasta se explică, teoretic, prin neacomodarea scriitorilor în cauză la specificul cinematografic. Nu o dată, acest specific devine o sperietoare pentru scriitor. Pagini excelente de roman nu pot fi transpuse pe peliculă, ori, dacă sînt transpuse, își pierd farmecul și forța. Astfel, încep discuțiile dintre scriitor și studiou și îndepărtarea de cinematografie. Dar cred că acest specific — de care trebuie să se țină seama — se poate învăța prin contact cu cinematograful, cu platourile de filmare, cu sălile de montaj. Deși pornește de la o idee artistică — de la care ar putea să pornească și un roman sau o piesă — scenariul nu este, totuși, o operă de sine stătătoare, el își capătă valoarea deplină numai transpus pe peliculă și doar atunci cînd e foarte bine transpus. Adică trebuie gîndit pentru ecran, pentru modalitățile de exprimare ale ecranului. Un scriitor bun, care are ceva de spus, poate să învețe aceste modalități (ajutorul unui regizor inspirat, care cunoaște tainele meseriei, îi poate fi de un real folos). Se spune însă adesea: X nu este scriitor, dar știe să facă scenarii, știe ce înseamnă ritm, șoc, se pricepe la construcție... Și uneori, un anume X este preferat unui scriitor de valoare. Rezultatul? Un film mediocru (dar care, de cele mai multe ori, are succes la o categorie de spectatori neavizați). După părerea mea, scenaristului nu i se poate cere să fie neapărat și prozator, dramaturg, poet — poate, foarte bine, să scrie toată viața numai scenarii, să fie un mare scenarist. Dar pentru aceasta — înainte de a cunoaște limbajul cinematografic în care se exprimă — el trebuie să cunoască, prin talentul său, realitatea, să aibă ceva de transmis... În cazul unor comedii cinematografice, mai ales, cred că s-a pus prea puțin accent pe valoarea literară a scenariilor și prea mare pe diverse încurcături, gaguri știute etc., care nici măcar nu-și propun să închege o poveste, să prezinte epoca și oamenii ei adevărați, ci doar să facă publicul să rîdă.

★

În materie de artă nu se pot da rețete: cum să scrii un scenariu bun, cum să faci un film bun — după cum nu se pot da rețete cînd e vorba de roman, piesă, poezie... Totuși, în cazul scenariului, a reușitei lui, există o anume garanție: colaborarea cu regizorul, încă de la început... (Prin aceasta nu propun ca regizorul să fie neapărat coautor al scenariului; să fie doar atunci cînd scrie și el, cînd își aduce partea de „vină" la închegarea și finisarea scenariului. Am colaborat cu Eugen Mandric și regizorul Mircea Drăgan la scrierea scenariului *Lupeni 29*. Documentarea ne-am făcut-o împreună și, încă de la început, cu ajutorul regizorului, ne-am precizat cadrul în care se va desfășura acțiunea, amploarea scenelor de masă, atmosfera filmului. De asemenea, înainte de a începe să scriem, ne-am gîndit la cîțiva actori care vor interpreta rolurile principale. Astfel, am pornit la lucru în cunoștință de cauză, știind cum trebuie să arate viitorul film... Sigur că modalitățile de colaborare cu regizorul sînt multe și diferite — oricare ar fi însă, ele trebuie să dea substanță scenariului, să-i asigure o construcție solidă, o transpunere cinematografică adecvată.

Nicolae ȚIC





COLABORAREA ÎNTRE REGIZORUL HENRI COLPI ȘI COMPOZITORUL ROMÎN THEODOR GRIGORIU A ÎNCEPUT LA BRĂILA.

Intre „lung" și „scurt" există „timpul optim". Și, aș completa, în cazul de față: *timpul optim cinematografic*. A ști să dozezi acest timp optim în contextul unui film cere regizorului cam aceeași măiestrie ca și unui compozitor care echilibrează diferitele părți ale unei simfonii. Această idee de timp optim este desigur dependentă de mulți factori, iar cînd alături de imagine mai intervine și muzica, ea se complică și mai mult.

Cu toții știm că cinematograful ia de la muzică ce are ea mai exterior: culorile timbrelor instrumentale, ritmurile, intensitățile, registrele (grave, medii, acute) subordonate toate unor *suprafețe muzical-expresive*, relativ restrînse ca dimensiuni și că renunță la calitatea ei cea mai consistentă: construcția. Cu toate acestea, forța de impresionare a muzicii rămîne considerabilă și, ceea ce trebuie să cunoască regizorii noștri, ea intervine în sentimentul de durată al spectatorului, modificîndu-i-l.

Pentru a ilustra aceasta, voi da două exemple situate la poli opuși ca efect al muzicii asupra duratei imaginii și aș zice și asupra expresivității ei.

Regizorul Mircea Drăgan dorea să expună la începutul filmului *Lupeni 29* un fel de documentar al vieții monotone a minerilor din epoca marii greve. I-am propus să scriu un număr de variațiuni pe o temă simplă, de cîteva note. Ne pîndea un pericol: secvența era relativ lungă, se cerea să fie monotonă, imaginea de asemenea, iar toate acestea duceau cam la aceeași coardă expresivă. Căutînd culori diferite în cadrul monotoniei propuse, de la o aparentă indiferență pînă la nuanțe tragice, am reușit să dăm acestei secvențe proporții rezonabile. Dacă secvența părea, poate, lungă fără muzică, ea s-a echilibrat cînd a intervenit comentariul muzical.

Al doilea exemplu este în legătură cu sfîrșitul filmului *Codin*. Din experiență am învățat că o idee muzicală intens dramatică are nevoie de un oarecare număr de secunde pentru a produce o impresie asupra spectatorului. De aici o serie întreagă de lungi discuții cu Henri Colpi, despre felul cum ar trebui să se termine filmul din punct de vedere muzical. Tragedia se consumase, nu se mai putea adăuga nimic. I-am propus atunci ideea, folosită adesea în operele veriste italiene, de a termina brusc, dînd totuși spectatorului sentimentul de sfîrșit. Denumind acest tip de a sfîrși „commèdia e finita", după ultimele cuvinte ale clovnului din „Paiațe", i-am spus că am nevoie de minimum 16 secunde. El m-a sfătuit să încerc același lucru în și mai puține secunde. Sînt convins că cele 14 secunde la care am reușit să comprim această idee lasă spectatorului o impresie de durată mult mai mare și îi dă sentimentul de sfîrșit.

Într-un caz, cunoașterea sistemului de variații pe o anumită temă, în celălalt un mod de a încheia o piesă muzicală, sînt doar două sugestii pe care arta muzicală le poate da filmului și care îi pot influența, implicit, expresivitatea. Firește, aceste elemente nu pot fi lăsate la voia întîmplării. Socotind că muzica are mii de posibilități și fiecare poate sugera idei unui regizor de film, mi se pare că nu e lipsită de interes apropierea lor de universul artei sunetelor. Emanciparea aceasta muzicală ar duce în același timp și la o concepție superioară a rolului ei în film.

Cu acest prilej ar cădea definitiv teorii ca aceea că o bună muzică de film „nu trebuie să se audă", concepție simplistă care nu duce nicăieri și care condamnă filmul să bată pasul pe loc.

Din fericire pentru viitorul filmului, compozitorii care iubesc cu adevărat această artă caută soluții pentru a da muzicii de film un rol demn de forțele ei.

Theodor GRIGORIU

TROTUȘUL ȘI OAMENII

Alături de filmul *Lupeni 29*, cinematografia romînească a prezentat la Festivalul de la Moscova și documentarul *Trotușul și Oamenii*.

— S-au făcut multe filme despre rîuri, ne spune regizorul Gheorghe Horvat. De aceea la început nu m-a încîntat propunerea de a realiza un film despre Valea Trotușului. Formula mi se părea prea mult uzitată. Dar, după prospecții, mi-am dat seama că realitatea pe care aveam s-o înfățișez depășea cu mult limitele obișnuite ale formulei. Începînd cu tradițiile istorice legate de luptele pentru independența țării (pe aici a purtat bătălii Ștefan cel Mare, în aceste locuri poate fi identificată „Pădurea spînzuraților" a lui Rebreanu și alte mărturii despre primul război mondial) și terminînd cu înfăptuirile socialismului care au făcut ținutul efectiv de nerecunoscut — cele patru mari uzine și orașul Onești, răsărit ca din basme — toate înscriau filmul despre Valea Trotușului în sfera unui interes major.

Soluția artistică am găsit-o tot în această strînsă împletire a trecutului cu prezentul. Am pornit de la un fapt simplu, care mi-a atras însă atenția prin ineditul lui. La Onești, muzeul de istorie nu are încă un sediu adecvat. E un muzeu modest, închegat din obiectele descoperite în timpul săpăturilor pentru fundațiile orașului și păstrate cu respect și emoție de către constructori. Nu peste multă vreme muzeul se va instala în Palatul culturii a cărui machetă a și fost întocmită. Deocamdată însă el a fost găzduit într-un apartament, într-unul din blocurile de locuit, noi ca și orașul. M-a emoționat această preocupare pentru cunoașterea trecutului și pentru cultură, ca una dintre trăsăturile distinctive ale oamenilor care construiesc socialismul.

Pornind de la acest muzeu, am realizat atît retrospecțiile istorice cît și imaginea prezentului. Și astfel, firesc, am găsit și finalul filmului, pentru că, ieșind în afara muzeului și admirînd măreața și strălucitoarea panoramă a orașului nou, îți pui fără să vrei întrebarea: ce clădire ar putea să găzduiască un muzeu al istoriei prezente? Ea ar trebui să se înalțe pînă la cer și să se sprijine, ca pe niște colonade imense, pe coșurile înalte ale fabricilor din Onești.

La transpunerea în imagini a acestor idei, aportul operatorului Gheorghe Petre a fost substanțial. El nu a fost de ordinul ilustrării corecte, ci a constat într-o interpretare creatoare a scenariului, utilizînd cu pricepere gama largă a posibilităților operatoricești, inclusiv culoarea, intuind soluțiile artistice adecvate, detașînd prin cromatică și tonalități, prin unghiulația și obiectivele folosite la filmare, multitudinea de planuri în timp și spațiu, pe care e construit filmul.

1 ALIANȚA DINTRE ARISTOCRAȚIE ȘI BURGHEZIE ESTE SIMBOLIZATĂ PRIN MEZALIANȚA DINTRE TANCREDI, NEPOTUL PRINȚULUI DE SALINA, ȘI ANGELICA, FIICA LUI DON CALOGERO (ALAIN DELON ȘI CLAUDIA CARDINALE).

2 O SCENĂ DE LUPTĂ DINTRE GARIBALDIȘTI ȘI TRUPELE BOURBONILOR RECONSTITUITĂ ÎN LEOPARDUL.



Un secol în 200 de



LEOPARDUL

Inspirat de romanul cu același titlu de Giuseppe Tomasi de Lampedusa, filmul a izbutit să-i pasioneze cu adevărat pe toți realizatorii lui. „Admirabilul subiect al *Leopardului* merită orice efort" au mărturisit, în timpul turnării dificile, doi dintre interpreții principali, Claudia Cardinale și Alain Delon (pe care l-am văzut de curînd întruchipîndu-l pe Rocco). „Înainte de a fi fost invitat să particip la această ecranizare, am citit și recitit cu plăcere romanul lui Lampedusa" a spus marele actor american Burt Lancaster (cunoscut la noi din filmele *Discipolul diavolului*, *Omul care aduce ploaia* și *Trapez*), care deține în noul film al lui Visconti rolul principal.

Leopardul, așa e supranumit, prin tradiție, șeful puternicei familii siciliene aristocrate de Salina, pe blazonul căreia se află din timpuri îndepărtate emblema acestei periculoase feline.

1860 — anul în care se desfășoară acțiunea romanului și a filmului, va marca începutul sfîrșitului acestei familii și a clasei sociale pe care o reprezintă. Semnalul este dat de apariția în Sicilia a lui Garibaldi, împreună cu cele 1 000 de „cămăși roșii". Risorgimento-ul a făcut să izbucnească revolta de mult mocnită a poporului împotriva Bourbonilor susținuți de aristocrația reacționară.

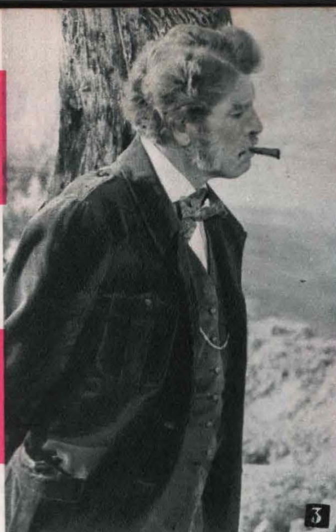
Don Fabrizio, prințul de Salina (Burt Lancaster) nehotărît încă ce poziție să ia în fața acestor evenimente care răstoarnă așezări de secole, grăbește plecarea anuală a numeroasei sale familii la conacul de la Donnafugata. Împreună cu ei călătorește și favoritul său, nepotul Tancredi (Alain Delon), care, spre surpriza tuturor, a luptat alături de garibaldiști. Pe drum, Tancredi îi face curte verișoarei Concetta. Aceasta, îndrăgostită de el, îi cere tatălui ei, Don Fabrizio, consimțămîntul de a se căsători. Dar este refuzată. Don Fabrizio are alte planuri cu Tancredi, tînărul vlăstar al casei și clasei sale. El va accepta mezalianța, nemaiîntîlnită încă în analele familiei, cu Angelica (Claudia Cardinale) fiica primarului din sat, grosolanul Don Calogero Sedara (Paolo Stoppa), posesor al unei averi uriașe. Prințul de Salina, care urmărește cu luciditate etapele decadenței inexorabile a lumii lui, încearcă în felul acesta să-l ajute pe Tancredi să supraviețuiască politicește în noile condiții istorice.

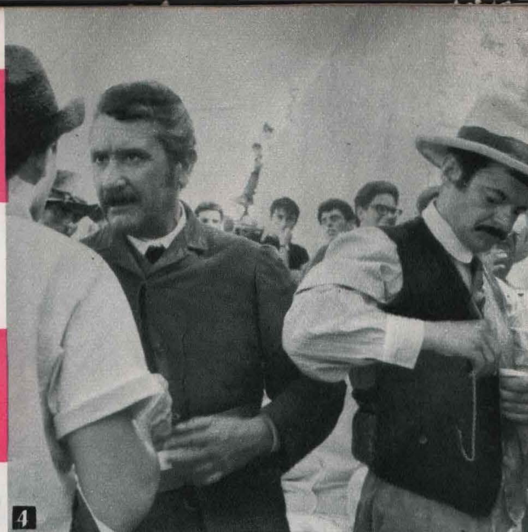
Figura lui Tancredi este și ea cît se poate de interesantă și semnificativă. Pentru ce l-am văzut pe tînărul aristocrat alături de garibaldiști, o spune el singur: „Dacă noi nu vom fi prezenți, ei vor fabrica o republică". Îndată după desființarea armatei lui Garibaldi, Tancredi se înrolează în armata regală. Nu vor mai surprinde deci cuvintele sale care rezumă cu cinism desăvîrșit și totală lipsă de scrupule „concepțiile" care i-au călăuzit conduita aparent sinuoasă: „Vrem ca totul să continue? Dar pentru ca totul să continue, trebuie ca mai întîi ceva să se schimbe." Prin alianța dintre numele său străvechi și bogăția socrului, cu prestigiul luptătorului garibaldist, lui Tancredi i se deschide o carieră politică strălucită.

Filmul se încheie cu scena marelui bal de la

MÎNDRUL „LEOPARD," PRINȚUL DE SALINA, PRIVEȘTE CU LUCIDITATE EVENIMENTELE ȘI OAMENII NOI CARE VOR ÎNLOCUI ARISTOCRAȚIA DECADENTĂ (BURT LANCASTER). 3

DON CALOGERO, PRIMARUL PROASPĂT ÎMBOGĂȚIT DIN DONNAFUGATA, REPREZINTĂ NOUA CLASĂ ÎN ASCENSIUNE, BURGHEZIA (INTERPRETEAZĂ PAOLO STOPPA). 4





minute



Palermo, în care este consemnat, oficial și public, pactul dintre aristocrație și burghezie. Însuși austerul și mîndrul prinț de Salina va dansa cu fiica parvenitului burghez, Angelica.

Romanul se sfîrșește cu moartea lui Don Fabrizio.

Visconti, care a respectat cu fidelitate acțiunea romanului, explică de ce a preferat să-și termine filmul cu capitolul ante-penultim al cărții. „Atmosfera fundamentală a acestei scene nu va fi aceea a unei morți individuale, ci colective. A sfîrșitului, a dezagregării unei întregi lumi."

Dar interesul suscitat de film e cu atît mai mare cu cît cineastul italian izbutește să clarifice sensuri nebănuite la prima vedere, a unor momente și acțiuni istorice complexe, găsindu-le implicații în timp. „Să aduci pe ecran, a spus regizorul, romanul lui Lampedusa, nu e de loc ușor. Trebuie să redai în tonuri exacte tabloul fascinant al Siciliei din anul 1860 *pînă astăzi*. Perspectiva istorică îndepărtată a cîrdășiei lor (a aristocrației și burgheziei) este fascismul" — spune în altă parte Visconti. Declarațiile elucidează ținta regizorului: să realizeze o adevărată sinteză istorico-filozofică a unui secol. *Leopardul* este o operă excepțională, căreia Visconti i-a dăruit fără rezerve marele său talent, cultura și experiența lui, priceperea de a unifica stiluri actoricești atît de diferite. Și, totodată, curajul de a aborda o temă majoră, cu rezonanțe profund contemporane, claritatea viziunii sale de creator modern!

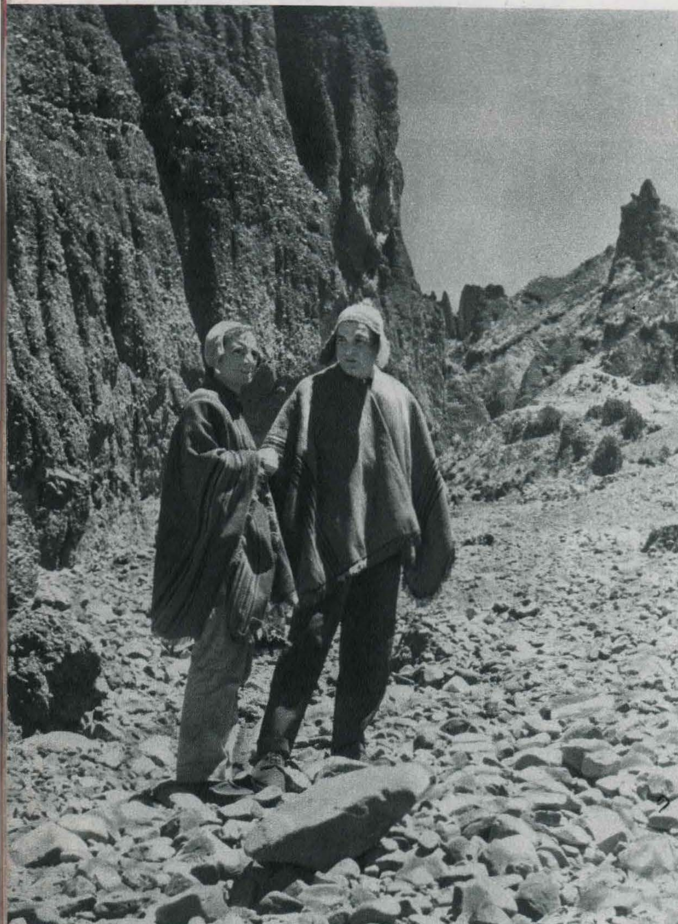
Maria ALDEA



ÎNTR-O PAUZĂ DIN TIMPUL TURNĂRII FILMULUI DE EPOCĂ, CLAUDIA CARDINALE REDEVINE O TÎNĂRĂ DIN SECOLUL XX.

A la Revue Cinema
Mes meilleurs souvenirs
Aznavour

15 minute cu
CHARLES AZNAVOUR



— La întrebarea „Cine eşti, Charles Aznavour?" aş fi putut răspunde „Nimeni!" dacă era cazul să fiu pe plac unei anumite prese de senzaţie, avidă de replici paradoxale. Dumneavoastră am să vă spun însă că sînt — sau mai precis aş vrea să fiu — un prieten. Să dau fiecărui spectator senzaţia că mă adresez lui personal. Că filozofia mea este şi a lui. Mă simt în permanenţă îndatorat publicului; fără el n-aş fi ceea ce sînt.

— Concertul pe care l-aţi dat astăprimăvară la Bucureşti ne-a revelat personalitatea lui Aznavour compozitor, poet şi cîntăreţ. Ştim însă că sînteţi şi un popular actor de cinema

— Vina e tot a publicului. La noi, cinematografia e, după cum se ştie, un comerţ, sau, mai bine zis, o industrie. S-a considerat, aşadar, că popularitatea pe care mi-o creasem în musichall putea fi exploatată în mod profitabil şi în sălile de cinema. Am debutat pe ecran în 1957 cu filmul *Paris Music-Hall*, rol de care — între noi fie vorba — nu sînt deosebit de încîntat. Am mai cîntat apoi într-al doilea film de acelaşi calibru şi... gata! De atunci încoace am refuzat categoric să mai cînt pe ecran.

— E o atitudine adoptată de mai mulţi actori-cîntăreţi (Yves Montand, Frank Sinatra). Dar, în fond, calitatea filmului contează. Şi nu faptul că e sau nu „muzical".

— Din păcate, există în jurul filmului muzical o prejudecată care determină să se adopte în acest domeniu cele mai ieftine reţete de fabricaţie pe „bandă rulantă". Sînt deosebit de îndatorat regizorilor care au văzut în mine altceva decît o „popularitate de exploatat" şi mi-au dat ocazia să mă manifest ca actor.

— Aceasta s-a produs, mi se pare, pentru prima dată, cu filmul lui Georges Franju, *Cu capul de pereţi*.

— Da. În anul 1958, o apariţie scurtă de cîteva minute mă descoperea publicului ca actor de film. Un adevărat rol dramatic mi-a fost oferit de-abia în filmul *Trageţi în pianist*, realizat de François Truffaut în 1960. El a avut pentru prima dată intuiţia personajului care îmi este



PREZENTAT ÎN ACEST AN LA CANNES FILMUL LUI GABRIEL ALBICOCCO ŞOARECELE DIN AMERICA (DESPRE CARE NE-A POVESTIT ÎN INTERVIUL SĂU AZNAVOUR) A PRILEJUIT ACTORULUI O REMARCABILĂ CREAŢIE.

UN FILM ŞI O FATĂ

În lumina palidă a zorilor, siluete firave grăbesc, întîi singuratice, apoi din ce în ce mai numeroase, ca un convoi fantomatic.

Muncitoarele filaturilor aleargă să prindă cursa de Roubaix. Timp de o oră vor sta apoi pe locurile lor, tăcute, fiecare cufundată în gîndurile ei cenuşii, figuri abia diferenţiate în lumina mohorîtă a dimineţii.

Cadrul documentarului lui Louis Terme, *Fata de pe drum*, este această cursă zilnică a muncitoarelor. Eroina, una dintre călătoare: o fată tînără. Iar timpul concentrat în acţiunea scurt metrajului, realizat de regizorul francez, coincide cu durata drumului spre uzină şi a celui de înapoiere.

Faimoasa regulă teatrală clasică a celor trei unităţi — de timp, de loc şi de acţiune — e aplicată într-un film foarte modern, cu problematică actuală, cu eroi anonimi, şi numai cîteva dialoguri. Viaţa şi preocupările fetei simple le cunoaştem datorită unui lung monolog interior.

Dimineaţa, frămîntările eroinei se învîrtesc în jurul întrebării: va fi sau nu cerută în căsătorie de tînărul pe care-l iubeşte?

Seara, la înapoiere, monologul se desfăşoară sub semnul certitudinii fericite: se vor căsători curînd.

Dar poate fi într-adevăr vorba de fericire? Se ivesc grijile, zeci de probleme ce umbresc viitorul proaspetei căsnicii. Locuinţele sînt prea scumpe. Cum se vor descurca tinerii cu o singură leafă cînd vor avea şi un copil? Şi din ce va trăi femeia cu copilul cînd soţul va fi la armată? Iată cîteva din întrebările care o chinuiesc pe tînăra muncitoare.

Trenul se opreşte. Şi, în lumina cenuşie a amurgului, fata „fericită" coboară, cu gîndurile ei.

Louis Terme cunoaşte bine viaţa muncitoarelor de la Roubaix. Realizatorul filmului, vînzător ambulant în tîrgurile din nordul Franţei, a călătorit adesea împreună cu ele. De aceea, în documentarul său închinat proletariatului, fără populism facil şi poezie falsă, mediul fixat pe peliculă e de o autenticitate deosebită.

Investigaţia cinstită a lui Terme pune şi mai clar în lumină falsitatea aşa-ziselor anchete întreprinse de unii din reprezentanţii ciné-vérité-ului care, în ultimă instanţă, nu fac decît să mistifice realitatea individuală şi socială.

Fata de pe drum a surprins prin sinceritate şi veridic la Festivalul de la Tours unde a fost prezentat „hors concours" şi a primit prestigiosul Premiu al criticii internaţionale.

propriu: un om lovit de soartă, dar niciodată un învins. *Trageţi în pianist* rămîne filmul meu preferat nu numai pentru varietatea şi bogăţia rolului, ci şi pentru timbrul specific al regizorului.

Am lucrat şi cu alţi reprezentanţi ai „noului val": Franju, Mocky (*Escrocii*), Albicocco (*Şoarecele din America*), cît şi cu regizori din categoria „tradiţionalilor", ca Denys de la Patellière (*Un taxi spre Tobruk* şi *Tempo di Roma*), André Cayatte (*Trecerea Rinului*), André Versini (*Horace 61*) şi cu marele René Clair pentru care am interpretat nuvela „Doi porumbei" din filmul *Cele patru adevăruri*. De altfel şi caracterul rolurilor mele poate fi diferit de la un film la altul. În *Trecerea Rinului*, de pildă, care slujeşte ideea — respectabilă în sine, dar discutabilă în lumina unor anumite contexte politice — a fraternizării franco-germane, întruchipam un prizonier francez care, după război, preferă să se întoarcă în satul din Germania unde şi-a petrecut anii de prizonierat şi şi-a creat prietenii.

— Dacă nu faceţi din alegerea rolurilor o chestiune de „opţiune", care este criteriul după care vă opriţi asupra lor?

— La ora actuală îmi pot permite într-adevăr să aleg. (E bine de ştiut că nu e cazul întotdeauna şi pentru oricine.) Criteriul e, fireşte, conţinutul uman al rolului ce mi se oferă, existenţa unui subiect valabil, capabil să intereseze un public mai larg decît micul anturaj al unui actor la modă şi, fireşte, personalitatea realizatorului, noutatea viziunii sale. Evit, bineînţeles, producţiile comerciale. Îi admir însă pe realizatorii care izbutesc să exprime idei noi prin filme fără compromisuri, dar accesibile. În această privinţă unii cineaşti italieni au înregistrat în ultimii ani performanţe artistice demne de invidiat cu *Strada*, *Marele Război*, *La dolce vita*, *Divorţ italian* etc.

— Nici filmele dumneavoastră nu au trecut neobservate. După cîte ştiu aţi fost distins cu premiul Academiei Franceze de film „Steaua de Cristal".

— Da, pentru rolul din filmul *Cu capul de pereţi*. Multe din filmele în care am jucat au fost remarcate şi premiate la Festivalurile internaţionale. *Trecerea Rinului* — Leul de aur la Veneţia şi *Trageţi în pianist* — Premiul pentru regie la Acapulco, în 1960, *Un taxi spre Tobruk* la Cannes în 1961, şi — mai recent — *Şoarecele din America* prezentat la Cannes.

— Vreţi să ne vorbiţi puţin despre ultimul dumneavoastră rol din *Şoarecele din America*?

— Inspirată dintr-un roman de Jacques Lanzmann, acţiunea filmului se desfăşoară în cîteva ţări din America de Sud. Echipa de filmare a petrecut acolo cîteva luni lucrînd adeseori în condiţii de neconceput, în care asprimea climei se întrecea cu dificultăţile de ordin tehnic, ceea ce ne cerea eforturi supraomeneşti. Acesta e unul din motivele pentru care caracterul filmului, psihologic la origine, s-a orientat pe parcurs spre aventură, spre acţiune. Într-o anumită măsură am contribuit şi eu la această deplasare; nu am vrut să las personajului nota sa iniţială de resemnare, care nu se integra temperamentului meu. Am încredere în tînărul regizor Jean-Gabriel Albicocco; ştie ce vrea, şi o face cu orice preţ. Filmul poartă, fără îndoială, pecetea personalităţii regizorului şi, implicit, amprenta luptei halucinate pe care am dus-o cu toţii pentru film. Vă rog să mă credeţi că nimic nu a fost trucat. Gerul ne-a muşcat cu adevărat la 7 000 de metri altitudine, arşiţa ne-a uscat cerul gurii, gloanţele erau adevărate (în America de Sud nu se cunosc gloanţele oarbe şi cu revolverele nu se glumeşte); minele de cupru sînt chiar atît de înfricoşătoare cum apar în film, iar coborîrea mea din munţii Anzi pe o benă de mină e o experienţă de care îmi voi aduce aminte şi în ultima clipă a vieţii.

— Tot mai uşoară e — pare-se — profesiunea de cîntăreţ.

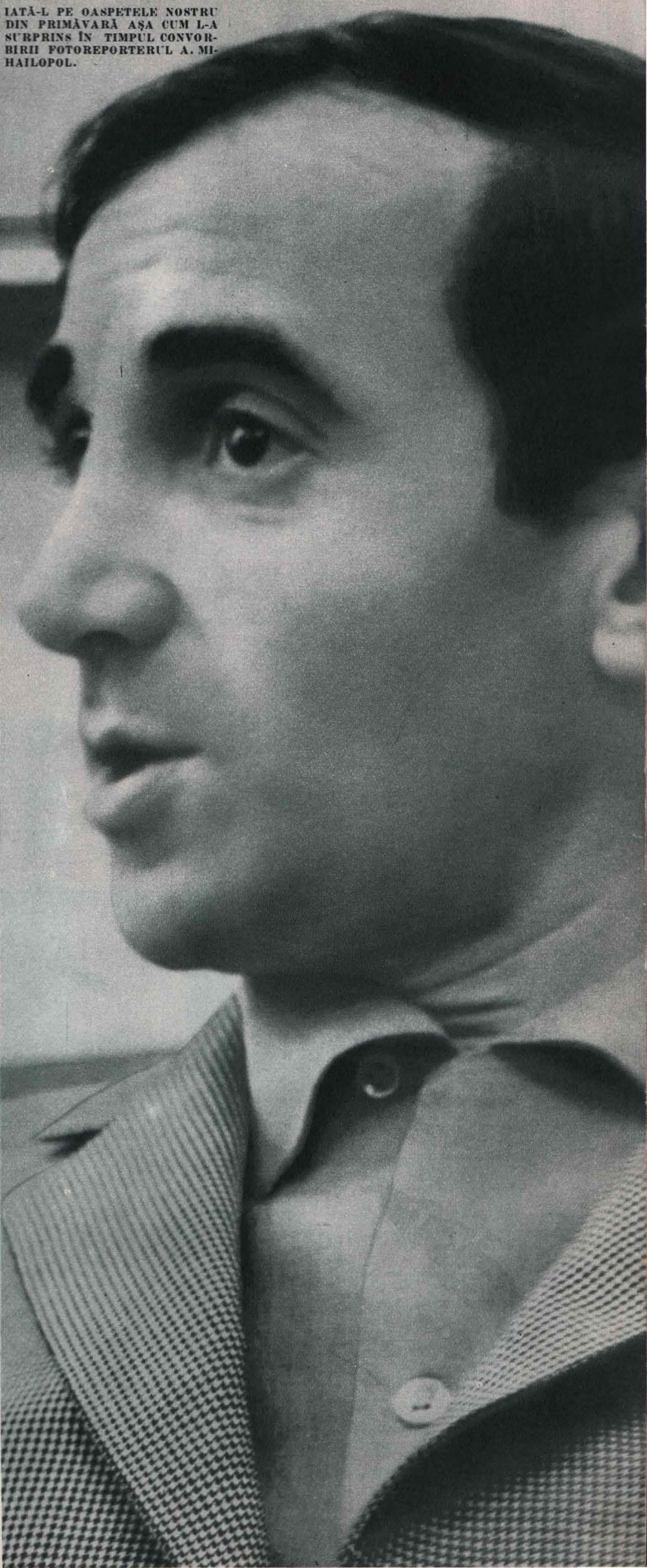
— N-aş spune asta. Iată, s-a făcut ora 7. Acum trebuie să mă duc la teatru să mă pregătesc pentru marele meci. Nu e o joacă. Şi totuşi mi-e dragă meseria asta. Nu m-aş supăra dacă şi fiica mea ar îmbrăţişa-o. Are 16 ani şi a compus pînă acum cîteva cîntece foarte drăguţe. Poate că mă înşeală mîndria paternă, dar mi-ar place să ştiu că va prelua cîndva locul meu în lupta aceasta de fiecare seară cu adversarul cu mii de ochi, din care pînă la sfîrşitul concertului trebuie să-ţi faci un prieten.

Ella RIND



Dar şi astăzi, după un an, bobinele stau în cutii. Filmul n-a fost cumpărat de nici un proprietar de sală din Franţa. Şi Louis Terme, care a cheltuit tot ce avea ca să poată realiza acest document din viaţa muncitorilor francezi, continuă să vîndă nalbă în tîrguri ca să poată trăi, în aşteptarea viitorului film pe care ar dori să-l realizeze. Dacă i se vor oferi vreodată condiţiile...

M. A.



IATĂ-L PE OASPETELE NOSTRU DIN PRIMĂVARĂ AŞA CUM L-A SURPRINS ÎN TIMPUL CONVORBIRII FOTOREPORTERUL A. MIHAILOPOL.

„Lupe

Pentru mine, Ioana Letean din *Lupeni 29* reprezintă cea mai importantă întîlnire pe care am avut-o pînă acum cu cinematografia. De unde şi emoţia cu care am primit propunerea regizorului Mircea Drăgan de a interpreta acest rol.

Personajul trebuia să ilustreze viaţa unei femei simple, care se transformă şi se îmbogăţeşte sufleteşte trăind drama minerilor din Valea Jiului a anului 1929. Chipul moral al Ioanei Letean mi-a inspirat pasiune. Am căutat, întruchipînd-o, să mă identific cît mai mult cu personajul interpretat, pe care aveam să-l întîlnesc deseori în timpul turnării filmului sub chipul brăzdat de cute adînci al bătrînei Ana Golcea, de două ori văduvă de miner, astăzi pensionară într-un oraş de pe Valea Jiului.

Vestea că *Lupeni 29* a fost selecţionat să reprezinte cinematografia noastră la cel de-al III-lea Festival internaţional al filmului de la Moscova mă emoţionează din nou. Retrăind clipele premierei care a avut loc cu *Lupeni 29* în Capitală şi în mai multe oraşe ale ţării, retrăind entuziasta primire care s-a făcut în aceste ocazii filmului, aştept cu nerăbdare marea întîlnire a cineaştilor din peste 30 de ţări ale lumii, la Festivalul de la Moscova, care constituie încă un prilej de confruntare a filmului nostru.

Lica GHEORGHIU



LICA GHEORGHIU

Lupeni 29, filmul pe care l-am realizat anul trecut, va fi prezentat pentru prima dată în străinătate în cadrul celui de-al III-lea Festival de la Moscova. Cu toate că filmul a fost achiziţionat de mai multe ţări, am ţinut ca „botezul" internaţional să aibă loc cu prilejul acestei mari confruntări cinematografice. Aceasta datorită faptului că festivalurile cinematografice desfăşurate pînă acum la Moscova au fost întreceri de înaltă ţinută artistică. Aici poţi verifica cu adevărat ce ai izbutit şi ce nu.

Vom prezenta la Festival o variantă condensată a filmului *Lupeni 29* (faţă de cele două serii care au rulat în ţară). Eliminarea din film a circa 800—1000 m de peliculă nu s-a făcut la întîmplare. Ea a urmărit, pe de o parte, concentrarea acţiunii pe *coordonatele esenţiale*, pe de alta, asigurarea unui ritm adecvat întregului film. Ne-au ajutat foarte mult să ajungem la această variantă prescurtată vizionările, întîlnirile şi discuţiile cu publicul.

Încă o noutate de ordin tehnic: varianta ce va fi prezentată la Moscova va avea sunet stereofonic.

Emoţia aşteptării este mare. Mai ales că medalia de argint cîştigată aici, cu doi ani în urmă, de *Setea*, obligă.

Sperăm că filmul *Lupeni 29*, evocare cinematografică a uneia din paginile cele mai importante din trecutul de luptă al clasei muncitoare din ţara noastră, va reprezenta cu cinste Romînia la Festival.

Mircea DRĂGAN



MIRCEA DRĂGAN

eni 29" la Moscova

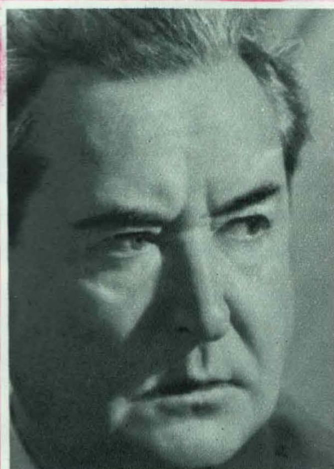
Cu regizorul Mircea Drăgan am lucrat prima dată acum 3 ani la filmul *Setea*. Ne-am regăsit cu plăcere și am colaborat spornic în 1962 la turnarea filmului *Lupeni 29*.

M-am înțeles perfect cu tînărul realizator în ceea ce privește evoluția lui Todor-baci, personaj pe care îl interpretez în această producție. Eu am căutat să dezvălui spectatorilor atașamentul, legătura organică a lui Todor-baci cu muncitorii și, în același timp, spiritul mucalit, profund popular al personajului.

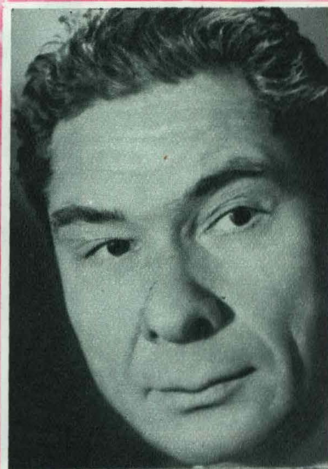
Sînt bucuros că mă număr printre cei care și-au adus modesta contribuție la această valoroasă evocare a trecutului de luptă al clasei muncitoare din țara noastră.

Aștept cu nerăbdare cel de-al treilea Festival al filmului de la Moscova unde *Lupeni 29* va avea premiera sa internațională.

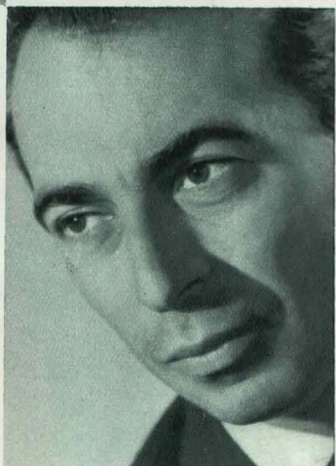
George CALBOREANU



GEORGE CALBOREANU



COLEA RĂUTU



AUREL SAMSON

Lupeni 29, filmul pe care l-am realizat după *Setea*, tot în colaborare cu Mircea Drăgan, mi-a pus importante probleme de compoziție.

Atît cinemascopul, procedeu utilizat și la filmul anterior, cît și pelicula alb-negru se cereau altfel valorificate în *Lupeni 29*.

Pe mine, ca operator, m-au preocupat în mod deosebit două lucruri la acest film. În primul rînd, redarea atmosferei din mină (mina reconstituită pe platou de arhitectul Liviu Popa). În al doilea rînd, obținerea, din amestecul albului cu negrul, unei fotografii în care tonul fundamental să fie cel gri (în contrast cu izbucnirea de lumină din final).

Aștept ampla confruntare cinematografică de la Moscova cu emoțiile celui care, străduindu-se să se perfecționeze, dorește să afle dacă drumul pe care merge este cel mai bun.

Aurel SAMSON

Am mers prin țară cu filmul *Lupeni 29*. I-am văzut pe minerii Lupenilor de azi trăind cu lacrimi în ochi tragedia petrecută în aceste locuri în 1929.

Și nu numai ei erau emoționați. Siderurgiștii hunedoreni, profesorii și studenții clujeni, constructorii de nave gălățeni, petroliștii ploieșteni au vibrat cu aceeași sensibilitate la dramatica evocare cinematografică.

În acest turneu prin Romînia socialistă am simțit, o dată mai mult, responsabilitatea pe care o avem noi, actorii, față de public. Mă consider obligat, ca actor-cetățean, să realizez personaje din ce în ce mai izbutite, mai apropiate de viață.

Aș dori ca filmul *Lupeni 29* să se întoarcă de la Moscova cu o distincție internațională.

Ar fi o maximă satisfacție a echipei de actori și realizatori care a lucrat la acest film.

Colea RĂUTU





1

2

3

GALA FILMULUI POLONEZ

De la apariția pe ecranele Varșoviei a primului film artistic polonez postbelic (*Cîntece interzise* — la 8 ianuarie 1947 — regia Leonard Buczkowski) pînă azi, creatorii cinematografiei poloneze au realizat peste 135 filme de lung metraj.

Ei au parcurs un drum interesant, uneori dificil, caracterizat prin căutări artistice, încununate adesea de meritate succese internaționale.

Tematica filmelor în care cinematografia poloneză a obținut primele imagini de deplină maturitate artistică este axată pe variata problematică a ultimului război mondial. O serie din aceste filme: *Ultima etapă* (1948) regia W. Jakubowska; *Strada hotarului* (1949) regia A. Ford; *Pe baricadă* (1955) regia A. Wajda; *Ei iubeau viața* (1957) regia A. Wajda; *Adevăratul sfîrșit al războiului* (1957) regia J. Kawalerowicz; *Orașul liber* (1958) regia S. Rozewicz; *Dezertorul* (1958) regia W. Lesiewicz; *Cenușă și diamant* (1958) regia A. Wajdą; *Atentatul* (1959) regia Jerzy Passendorfer; *Ursul alb* (1959) regia J. Zarzycki; *Întîlnire în întuneric* (1960) regia W. Jakubowska; *La noapte va muri orașul* (1961) regia J. Rybkowski au fost primite cu mare interes de public. Acestea sînt tocmai filmele care au justificat în critica mondială termenul de „școala poloneză" punînd-o alături de celelalte mari școli cinematografice: școala sovietică, neorealismul italian, „noul val" și altele.

Faptul acesta apare firesc deoarece războiul a fost pentru poporul polonez o experiență deosebit de cruntă, o piatră de încercare a calităților lui și o demascare deplină a politicii trădătoare a claselor exploatatoare.

1 IMAGINEA UNEI PERFIDE BANDEROVISTE DIN FILMUL POLONEZ PODUL RUPT.

2 TADEUSZ LOMNICKI SUSȚINE CU MULTĂ SOBRIETATE ȘI FINEȚE ROLUL DIFICIL AL OFIȚERULUI MOSSUR.

Podul rupt **o producție a studiourilor poloneze (1963). Regia: Jerzy Passendorfer. Scenariul: Roman Bratny. Imaginea: Antoni Nurzynski. Muzica: Tadeusz Baird. Interpreții: Tadeusz Lomnicki, Elzbieta Kepinska, Lydia Korsakowna, Jerzy Blok și alții.**



3 CU SÎNGE RECE BANDELE CRIMINALE BANDEROVISTE EXECUTĂ OAMENI NEVINOVAȚI. UN MOMENT IMPRESIONANT DIN FILMUL LUI PASSENDORFER.

Într-un cuvînt, războiul a fost un moment de cotitură pentru soarta poporului și a individului. Dar, cu toate că dezastrul material și moral n-a încetat o dată cu terminarea războiului, tematica lui nu mai poate fi predominantă în arta unui popor care de 19 ani construiește socialismul. Cineaștii polonezi, conștienți de faptul că numai oglindirea acestei realități poate asigura perspectiva și continuitatea creației lor au început treptat să se desprindă de obsesia trecutului. În filmele ultimilor ani începe să predomine tematica contemporană. Ele n-au atins însă maturitatea celor dedicate războiului. Pînă acum, în filmele consacrate contemporaneității predomină — ca gen — drama psihologică. Drama omului care cu greu se poate debarasa de obsesia suferințelor, de obsesia celor dispăruți în război, dar care, pînă la urmă, se încadrează în realitatea nouă, cu toate că adaptarea e cu atît mai dificilă cu cît această experiență trecută a fost mai crudă. Dar astăzi trecutul nu-l mai poate doborî. Cîteva opere recente: *Arta de a fi iubită*, *Podul rupt* și *Ziua morților* au în centru eroi care se străduie — în ciuda marilor traumatisme suferite în război — să-și găsească locul în noua societate.

Alături de aceste filme apar din ce în ce mai multe filme inspirate direct din noile realități. În *Inocenții*, A. Wajda intervine direct în dezbaterea problemelor tineretului contemporan. Cu ajutorul unui interesant limbaj cinematografic, demască blazarea, automistificarea unei părți a tinerilor și încercarea lor naivă de a reacționa cinic față de manifestările firești ale vieții. Regizorul Passendorfer, autorul *Atentatului* și al *Podului rupt*, în filmul *Sentința se va da joi* se preocupă de conflictul unui copil obligat să-și facă singur alegerea dificilă între părinții adevărați și cei care l-au adoptat.

Regizorului S. Rozewicz (realizatorul filmelor *Orașul liber* și *Certificatul de naștere*) i se datorește unul dintre cele mai remarcabile filme de actualitate: *Vocea din lumea cealaltă*. Filmul constituie un protest vehement împotriva gîndirii mistice și metafizice a individului care refuză să înțeleagă sensul nou al realității în care trăiește. Foarte cultivat în ultima vreme este și genul comediei inspirate din realitățile cotidiene cum sînt *Norocosul Anton*, *Eva nu vrea să doarmă* sau *Gangsteri și filantropi*.

Irena HARASIMOWICZ



POPULARII ACTORI ELIZABETH TAYLOR ȘI RICHARD BURTON ÎNTR-O SCENĂ DIN NOUL FILM AMERICAN OAMENI IMPORTANȚI.

Podul rupt

Cunoscut spectatorilor noștri cu filmul *Atentatul*, Jerzy Passendorfer, realizatorul recentului film *Podul rupt* — film prezentat în gala filmului polonez — s-a remarcat printr-o deosebită calitate: puterea de a rezista în fața ispitei spectaculosului. Complicatele peripeții legate de săvîrșirea atentatului din filmul cu același nume au fost în mod deliberat împinse pe planul doi, în scopul concentrării interesului spectatorului asupra chipului eroilor (eroi pentru care această acțiune constituia prima manifestare de adulți și, în unele cazuri, ultima).

Meritul regizorului e cu atît mai apreciabil în cazul *Podului rupt* cu cît romanul lui Roman Bratny care l-a inspirat oferea cu prisosință peripeții senzaționale, situații de efect, lovituri de teatru, fapte de bravură demne de cel mai autentic film de aventuri în genul „western", peripeții care ar părea de-a dreptul neverosimile dacă nu s-ar baza pe documente și mărturii autentice.

Iată-le: În primele luni după eliberare, o unitate a armatei poloneze sosește în regiunea Bieszcrady, pentru a pune capăt acțiunilor teroriste ale unor bande fasciste în care se aciuiaseră rămășițe ale armatei hitleriste, naționaliști ucraineni și polonezi, precum și spioni de diferite nații. Un tînăr locotenent primește misiunea de a se infiltra în spatele pozițiilor banderoviste pentru a captura și lichida o căpetenie deosebit de periculoasă. Îmbrăcat în uniformă ucraineană, locotenentul Vasil Mossur trece frontul și izbutește după o serie de complicate încercări să cîștige încrederea fasciștilor. Înainte de a putea pătrunde pînă la „șef" el e trimis împreună cu un grup de bandiți într-o acțiune teroristă de intimidare. Pentru a nu-și periclita misiunea, eroul e nevoit să participe la devastarea satului în care fusese găzduit nu demult și să asiste la împușcarea tatălui fetei pe care o îndrăgise. Strigătele bandiților care prezintă acțiunea drept isprava unui oarecare „Vasil Sîngerosul" atrag asupra tînărului ofițer toate blestemele victimelor martirizate. Izbutind în cele din urmă să se infiltreze în preajma „șefului", Mossur își îndeplinește misiunea. Dar, cu aceasta războiul nu s-a terminat, legătura cu cei ce l-au trimis s-a pierdut în vălmășagul luptelor și acum...

„Identificat" în zilele noastre, de săteni drept „Vasil Sîngerosul", Mossur ajunge în fața anchetatorului. Totul pare să-l acuze: dovezi despre misiunea lui nu mai există, martorii au pierit și numai o performanță a prodigioasei lui memorii îl scoate pe erou din încurcătură. Scos de sub acuzare, Vasil — astăzi inginer constructor — se întoarce pe șantier: podul rupt trebuie refăcut și poate — o dată cu el — legătura cu cei dragi.

Pentru un public neinformat cu privire la evenimentele acestui complicat episod din istoria țării vecine, un asemenea film risca să devină o șaradă inextricabilă de aventuri și surprize greu de înțeles. Spectatorul e însă captivat de drama lui Vasil Mossur în interpretarea de un intens și sobru tragism a lui Tadeusz Lomnicki. Lipsit în mod intenționat de strălucirea eroului de aventură, Mossur interesează mai mult prin misterul conflictelor sale interioare. Scene ca aceea a confruntării mute cu tatăl Olgăi, rîsul sinistru și stupid cu care respinge dragostea unei tinere banderoviste, sau beția singuratică din cazemata părăsită vorbesc despre un eroism care costă mai scump decît vitejia pe cîmpul de luptă, pentru că implică părăsirea pentru un timp a celor mai intime idealuri omenești și însușirea unor trăsături străine, bestiale. Sensibil și adînc gîndit, jocul interiorizat al lui Lomnicki dă veridicitate unor situații aproape de necrezut. Iar în final, în scena evident simbolică a apariției Olgăi pe contrafortul podului rupt, interpretul inginerului Mossur găsește în jocul siluetei care, la început gîrbovită, se destinde încet-încet, mijlocul de a sugera o perspectivă mai optimistă, făgăduiala unei reînnoiri a vechilor legături, făgăduiala refacerii punților spre un viitor mai senin.

Păstrînd vii în memorie dramele trecutului, filmul lui Passendorfer are meritul de a sugera posibilitatea renașterii fericirii pe locurile unde munca omului șterge urmele tragice ale trecutului.

Ana ROMAN



HITCHCOCK DÎND ACTORILOR SUZANNE PLESHETTE ȘI ROD TAYLOR INDICAȚII ÎNAINTEA UNEI SCENE DIFICILE DIN FILMUL PĂSĂRILE. MILIOANELE DE PĂSĂRI CARE AU INVADAT UN ORĂȘEL ATACĂ ȘI RĂNESC OAMENI. IAT-O PE MELANIE ÎN INTERPRETAREA DEBUTANTEI TIPPI HEDREN ÎN ACEASTĂ ECRANIZARE DE COȘMAR A FANTEZIEI ALEGORICE SEMNATE DE DAPHNÉ DU MAURIER.



INTELIGENTA ACTRIȚĂ A SURPRINS PERSONAJULUI NADIA DIN ROCCO ȘI FRAȚII SĂI TOATĂ LUCIDITATEA AMARĂ, TRISTEȚEA ASCUȚITĂ, DAR DEMNĂ.



SENINĂ, SPIRITUALĂ, ÎNCREZĂTOARE, CÎNTĂREAȚA DIN VAPORUL LUI EMIL E UNUL DIN PUȚINELE PERSONAJE OPTIMISTE INTERPRETATE DE ANNIE.



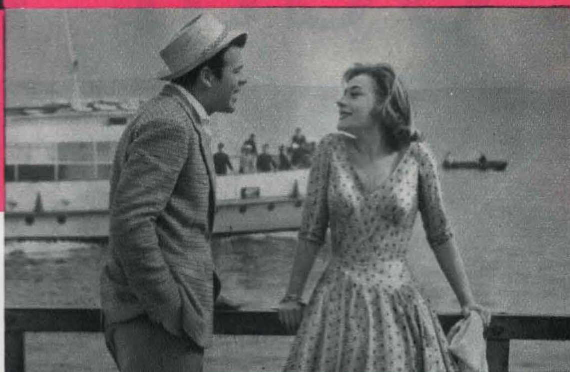
N-a fost lansată de vreun producător în căutarea unor tipuri noi cu care să împrospăteze ecranul. Nici de clasicul concurs de frumusețe care fabrică pe bandă rulantă starlete cu sclipire de o zi. A muncit mult ca să ajungă actriță. Și-a descoperit „vocația" tîrziu și cu rezerve. Infirmieră într-un spital de copii, recita micuților fabule distractive, iar seara urma conservatorul cu perseverența cu care încerci să-ți demonstrezi că poți obține singură totul, nefăcînd concesii, fără să mizezi pe relații ori contracte matrimoniale avantajoase; nici măcar pe farmecul fizic, cu care cucerești de obicei un public copilăros.

Debutul Anniei Girardot la Comedia Franceză a fost un succes. Văzînd-o în „Mașina de scris", Cocteau exclama: „În seara aceasta au coborît zeii pentru ea!" Iar Visconti, care punea în scenă, la Paris, „Doi într-un balansoar" și-a promis că o va lua în primul film pe care-l va realiza. Și s-a ținut de cuvînt, în ciuda producătorilor lui *Rocco* care nu puteau vedea în rolul fatalei Nadia pe această fată slăbuță, de loc cochetă, cu trăsături energice, lipsite de sex-appealul banal al Hollywoodului.

De altminteri, cu greu ai fi putut asocia imaginea fragilei franțuzoaice, cu frumusețea majestuoasă a Nastasiei Filippovna care l-a tulburat pe cneazul Mîșkin. Și totuși eroina lui Dostoievski, contrazisă ca date fizice, reînvia pe scena pariziană, inteligentă, mîndră, de o ascuțită neliniște și tristețe, chinuitoare sete de fericire, sub trăsăturile mobile, nervoase, ale interpretei moderne. Pentru că Annie e prin excelență o actriță modernă: sensibilă și pregnantă, de un dramatism interiorizat, „de cameră", evitînd marile gesturi pentru a filigrana rolul cu precizie de ceasornicar iscusit.

cinema PROFIL

Annie GIRARDOT
Renato SALVATORI



PE CHIPUL LUI SIMONE DESCIFREZI DEZLĂNȚUITA BESTIALITATE. DAR SALVATORI I-A PĂSTRAT PERSONAJULUI O NOTĂ DE OMENIE CHIAR ATUNCI CÎND E COPLEȘIT DE VICIU.





ȘI IATĂ-L PE SALVATORI AȘA CUM E ÎN REALITATE: UN TÎNĂR CU PRIVIRE BLÎNDĂ ȘI PLINĂ DE AFECȚIUNE FAȚĂ DE SOȚIA SA, ANNIE GIRARDOT ȘI FETIȚA LOR IULIA (CARE N-A ÎMPLINIT ÎNCĂ UN AN).

SE PARE CĂ ROCCO A ADUS TINERILOR ACTORI, PE LÎNGĂ STRĂLUCITE IZBÎNZI ARTISTICE, ȘI FERICIREA PERSONALĂ. CU OCAZIA FILMULUI LUI VISCONTI S-AU CUNOSCUT ȘI S-AU CĂSĂTORIT ANNIE GIRARDOT ȘI RENATO SALVATORI.

Trei filme vizionate în ultimele cîteva luni au impus publicului nostru pe unul din cei mai populari actori ai cinematografiei italiene: Renato Salvatori. *Vîntul sudului*, *Bunica Sabella* și în sfîrșit recentul *Rocco și frații săi* ne-au permis să-l judecăm pe Salvatori ca pe un actor experimentat, simplu și convingător.

Renato Salvatori s-a lansat cu un anumit gen de roluri — acelea în care tînărul amorezat, logodnic sau soț, trăiește tot felul de mărunte întîmplări pînă ce... totul se sfîrșește cu bine. Într-una din cele mai reușite comedii de acest gen, *Bunica Sabella*, am văzut un Salvatori simpatic, spontan și cu foarte degajată simplitate, un june prim cu ușurință în abordarea comediei. Salvatori dovedea astfel că știe să secondeze pe marii comici ai filmului și că este un partener discret care se impune cînd trebuie cu ceea ce-i aparține în cadru și în întreg filmul. Printre numeroasele comedii în care Salvatori a deținut unul din rolurile principale este și acea cunoscută și plină de haz *I soliti ignoti* (*Obișnuiții necunoscuți*), realizare a lui Mario Monicelli.

Cele trei personaje interpretate pe ecranele noastre ne dovedesc că actorul nu este totuși tentat să se „specializeze" într-un anumit gen de roluri care să-i aducă un succes comod și comercial.

Filmul *Vaporul lui Emil* ne-a prezentat o interpretă cerebrală, totuşi spontană, cu gest percutant, o vioiciune uneori obositoare, în rolul fetei ce se închipuie cîntăreaţă şi nu e. Ce se crede frivolă, dar e, în realitate, un om dintr-o bucată. O tînără ce se vrea tăioasă, uneori cinică, dar nu face decît să se apere, stîngaci, de grosolănia celor din jur (admirabila scenă a cîntecului ei, impus cu obstinaţie pe fundalul încăierării din bistrou). Acest personaj neaşteptat de luminos în peisajul mohorît al lumpenului pe care îl traversează, apărea bizar, derutant prin francheţea, prin nota de umor inteligent cu care-l înzestrase interpreta. Şi — mai ales — printr-o undă de romantism modern (de loc mitificat) pe care i-o conferise: romantism bazat mai mult pe candoarea unui ideal decît pe cea a unui caracter, ca eroina lui Fellini din *Nopţile Cabiriei*. Atît de complex şi-a creat micul rol de comedie o actriţă ce se dovedise prin aceasta mare. Lucidă pînă la intransigenţă cu cei din jur, eroina din *Vaporul lui Emil* nutreşte totuşi pentru oameni o înţeleaptă căldură (vezi tandreţea ei delicată faţă de ursuzul Emil) care o distanţează net de generozitatea naivă, întîrziată, a surorii sale întru destin, Cabiria.

Am făcut această lungă paralelă pentru că pe ea se bazează, întrucîtva, înţelegerea celuilalt personaj cinematografic, care ne-a dezvăluit-o în întregime pe Girardot: Nadia din filmul lui Visconti.



ACTRIŢA ÎNTR-O ALTĂ SCENĂ DE INTENS DRAMATISM DIN ROCCO.

Pînă a ajunge la acest punct de virtuozitate actoricească, Annie Girardot a poposit în roluri de mai mică importanţă, dacă nu chiar insignifiante (în regia lui Delannoy: *Maigret tend un piège*, cu Astruc în *Proie pour l' ombre*; Franco Rossi o ia pentru *Smog*, Laszlö Benedek pentru *Recours en grace*), roluri care, fie că nu se potriveau personalităţii ei, fie că nu se ridicau la valori cinematografice. Şi totuşi, într-o banală peliculă de tip poliţist (*Rendez-vous*, cu Jean-Claude Pascal) în care am văzut-o, îşi susţinea partitura cu atîta convingere încît transforma o fantoşă (ca inconsistentă dramaturgică) într-o încarnare reală, cu distinctă individualitate.



ÎN SFÎRŞIT, O COMEDIE! ÎN FILMUL LUI DENYS DE LA PATELLIÈRE VAPORUL LUI EMIL, ANNIE E VESELĂ ŞI EXPANSIVĂ.

Siguranţă, desen precis, fără facilităţile denumite curent „pitoresc" (un fel de peniţă fină şi nu pastă groasă de culoare); stăpînire a fiecărui muşchi ce pulsează atît de intens, aproape dureros, la această fire nervoasă, intuitivă şi totuşi lucidă, cerebrală, iată cîteva din trăsăturile pregnante ale personalităţii care m-a cucerit.

Rocco nu mi-a relevat-o; mi-a confirmat-o, ca pe una din cele mai inteligente actriţe contemporane (socotită la ora actuală, în filmul francez, pe acelaşi plan cu Jeanne Moreau şi Emmanuèle Riva).

Vi-o amintiţi în scena întîlnirii cu Rocco, după ce a ieşit din închisoare? Din dosul unor ochelari fumurii, sub care-şi ascunde ruşinea, lacrimile, izbucneşte durerea trează, ascuţită, a Nadiei, apărîndu-se cu demnitate de compătimirea oamenilor ca de o insultă mai mare ca detenţiunea. Şi iată-l pe acest adolescent blajin, scormonindu-i sufletul cu întrebarea: de ce nu vrei să trăieşti altfel? În această fiinţă asprită de viaţă, resemnată cu soarta ei tragică, simţi cum se produce miracolul. Cu cîtă fericire rău ascunsă îşi îndeamnă Nadia-Girardot sufletul să zburde!... Opreşte o trăsură şi, alături de Rocco, se avîntă încrezătoare. Dar ce scump va plăti tînăra femeie iluzia fericirii! Iat-o pe aceeaşi Nadia, silită de bunătatea laşă a lui Rocco să redevină prostituată. Chipul răvăşit al interpretei, din secvenţa violului, e poate mai puţin cutremurător decît această mască a viciului pe care şi-o ia cu ostentaţie eroina. În momentul „împăcării" cu Simone, la Cazinou. Aici o aminteşte — ca bravadă tragică — pe Nastasia din clipa arderii banilor. Trăieşte, în marea scenă a actriţei, întreaga biografie a unei femei singure, atît de vulnerabilă într-o societate ce murdăreşte cele mai nobile sentimente, aspiraţii, însuşiri umane.

Văzînd-o în acest moment tragic pe Nadia-Girardot, nu poţi să nu urăşti de moarte lumea care a ucis-o.

Subtila actriţă pariziană reconsideră termenul de „feminitate" compromis de „vamp-ul" vulgar şi ostentativ. Ca discreţie, luciditate, rafinament, o aminteşte pe Arletty. Graţia interioară armonizează pînă şi trăsăturile sale cele mai aspre; o voce profundă, răscolitoare „voce a sufletului" exprimată prin nuanţe multiple, concură la prototipul femeii ce mizează pe seducţia — rară — a spiritualităţii.

Alice MĂNOIU

Renato Salvatori are marea calitate de a se lăsa antrenat de atmosfera generală a filmului. În acest sens, evoluţia sa în rolul lui Simone din filmul lui Visconti va rămîne una din cele mai izbutite creaţii ale sale. Simone al lui Renato Salvatori este un impulsiv, senzual, capricios şi primitiv — ca mod de a gîndi şi de a reacţiona faţă de cei din jur. Ştiam că Salvatori este capabil de astfel de roluri din *Vîntul sudului*. Impusese acolo însă mai mult demnitatea omului simplu şi cinstit ucis de Maffia siciliană şi impresionase prin registrul său tragic, prin capacitatea de a releva publicului omenia, simplitatea realistă cu care se apropie de personaje. In *Rocco*, Salvatori i-a păstrat lui Simone o căldură interioară pînă şi în scenele cînd e copleşit de viciu şi crimă. Un altul poate ar fi fost tentat să „demonizeze", să supraliciteze datele destul de unilaterale ale personajului. Visconti a vrut să facă un film realist şi asta depindea de actorii distribuiţi; Salvatori conduce pe Simone la tragedie împreunînd datele rolului cu cele ale temperamentului său, evitînd cu decenţă ceea ce putea compromite tot filmul: melodrama. Personajul său evoluează



ALĂTURI DE GIOVANNA RALLI, RENATO SALVATORI VA REAPARE PE ECRANELE NOASTRE ÎN FILMUL ITALIAN ERA NOAPTE LA ROMA (ÎN CARE ÎL VOM VEDEA ŞI PE MARELE ACTOR SOVIETIC SERGHEI BONDARCIUK).



ÎN COMEDIA CARE A RULAT CU SUCCES PE ECRANELE NOASTRE, BUNICA SABELLA, SALVATORI AVEA CA PARTENERĂ PE ACTRIŢA CUNOSCUTĂ DIN FEROVIARUL ŞI GARDIANUL: SYLVA KOSCINA.

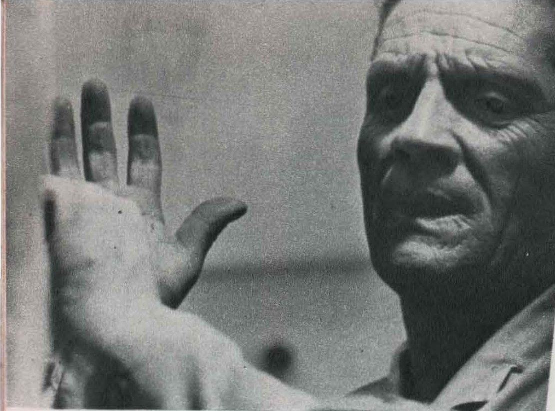
către final concis şi distinct în apariţii şi nuanţe; fiecare om apropiat care-şi exprimă repulsia faţă de viaţa pe care o duce i-a sugerat actorului o etapă nouă în rol — o etapă nouă a ratării omului — pînă la sfîrşit, cînd Salvatori găseşte în priviri (fizionomia lui este cu totul schimbată) aceeaşi sinceritate pe care o avea în primele episoade ale filmului. Nu este un resemnat, nici nu-şi exprimă regretul pentru crimele sale. Salvatori nu încearcă nimic pentru a reabilita personajul său. Este o interpretare perfect echilibrată a unuia din cele mai dezechilibrate personaje ale filmului italian de azi.

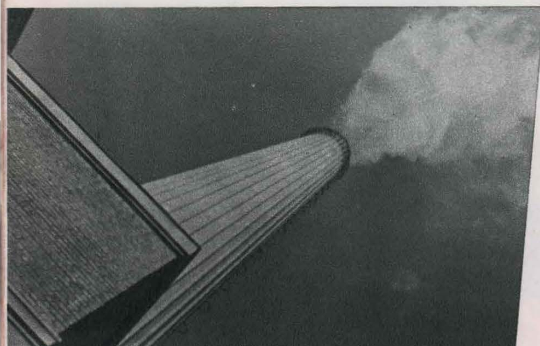
În Simone, Renato ne-a oferit sugestii pentru aprofundarea laturilor personalităţii sale actoriceşti. Apoi a demonstrat siguranţa şi claritatea cu care ştie să arate spectatorului pe omul pe care îl joacă.

Deseori, şi cu justeţe, s-a spus că Renato Salvatori este un actor foarte „italian", mai ales după considerentele temperamentului său. Salvatori irumpe pe ecran, vitalitatea gestului şi replicei sale izbeşte pe spectator. Nu este un actor pe care să-l poţi acoperi sau pierde în cadru. Salvatori cîştigă în planuri lungi şi de depărtare medie: mai întîi pentru că figura sa nu farmecă, ci frapează spectatorul prin vigoarea ei. Apoi pentru că jocul său este foarte franc şi aparent nenuanţat; îţi place cu cît îl priveşti mai mult — abia atunci te uimeşte sinceritatea şi simplitatea mijloacelor sale. Încercînd să-l încadrăm pe Renato Salvatori într-o categorie de actori, aceasta nu va fi nicidecum aceea a interpreţilor de mare subtilitate, de nuanţe abia perceptibile. El ştie să ţintească obiectivul cu o privire şi cu un joc prin care nu intenţionează să ascundă nimic spectatorului.

Este sinceritatea, dezinvoltura şi spontaneitatea acelui actor care nu „cere" aplauze de la public, ci le capătă pentru că nu-şi adaugă nici un argument de succes care nu i se potriveşte. Renato Salvatori este un actor de mare popularitate. Într-un interviu pe care soţia sa, Annie Girardot, l-a dat despre el cu ocazia Festivalului de la Veneţia de anul trecut, ea spunea: „Îi iubesc bunătatea, generozitatea şi delicateţea." Cine ţine minte numai ultimele scene din *Rocco* ar putea să pară surprins de nepotrivire. Atunci îi sugerăm să-şi amintească începutul filmului, şi, dinainte-i va apărea imaginea rîsului lui Simone — un rîs de copil bun şi mare, de om tandru şi bogat sufleteşte. Aceasta, se pare, este imaginea de toate zilele a lui Renato Salvatori.

Gelu IONESCU











CADRE DIN FILMELE RĂDĂCINI, CASA NOASTRĂ CA O FLOARE, 3 × 3, TROTUȘUL ȘI OAMENII ȘI 4000 DE TREPTE SPRE CER.

RED.: Este un fapt care nu se mai cere demonstrat, acela că în rețeaua cinematografică, în presă și, implicit, în conștiința maselor largi de spectatori, documentarul nu ocupă încă locul care i s-ar cuveni. Care să fie cauza? Neglijențele rețelei sau ale cronicarilor? Lacunele în cultura cinematografică a spectatorilor? Lipsurile filmelor noastre documentare? Răspunsul trebuie căutat.

De mult au fost probate potențele artistice ale genului. Însăși istoria cinematografiei a fost deschisă de documentare. Apoi, experiența acumulată în domeniul documentarului a precedat și a inspirat multe curente artistice și școli naționale în cinematografie. Înaintea lui Eisenstein și Pudovkin a fost documentaristul Vertov. Jean Renoir și René Clair, promotori ai filmului francez realist, încă din anii 20 au acordat documentarului o deosebită prețuire. Același lucru se poate spune despre neorealiști.

Filmul documentar poate oglindi ca nimeni altul fața de azi a țării și poate transmite cu o forță de convingere inegalabilă, contemporanilor și posterității, mărturii fidele și emoționante despre transformările care s-au produs și se produc pe toate planurile vieții noastre. Pe ce căi se pot valorifica la maximum aceste posibilități — aceasta ar fi tema discuției noastre.

MIREL ILIEȘIU: După părerea mea, ar fi necesar, înainte de toate, să facem unele delimitări precise. Pentru că în mintea spectatorilor mai dăinuie încă unele confuzii. Fără a mai vorbi de confundarea jurnalului cu documentarul sau a diferitelor specii ale documentarului denumit în afișele rețelei cu titlul generic „completări". Uneori nu se sesizează nici măcar diferențele elementare dintre documentar și filmul cu actori. Un spectator, după ce a văzut filmul meu *Trei strigăte pe Bistrița*, m-a întrebat cum de am reușit să „truchez" macaraua din film. Nu-și dăduse seama că am filmat o macara reală, pe un șantier autentic.

RED.: N-au contribuit oare la aceasta și unele din documentarele noastre? Ne gîndim la acelea care înfățișau fapte petrecute într-adevăr, oameni reali, ambianțe autentice, dar o făceau în așa fel încît, pe drumul de la realitate la ecran, ele își pierdeau tocmai atributele autenticității?

VIRGIL CALOTESCU: Aceasta a fost în primul rînd efectul așa-zisei metode a „reconstituirilor". Multă vreme, în discuțiile noastre, s-a spus că documentaristul are două căi în fața sa, la fel de vrednice de urmat: sau să reconstituie faptele petrecute în realitate, sau să le surprindă în timpul desfășurării lor. În prezent, metoda reconstituirilor a fost, cel puțin în principiu, abandonată — și nu din dorința de a inova cu orice preț, ci dintr-o necesitate obiectivă, proprie artei realist-socialiste, aceea de a reflecta cît mai autentic realitatea.

MIREL ILIEȘIU: Atunci cînd e vorba de fapte în care nu intervine omul, este perfect posibilă și reconstituirea. De pildă, urmările unei explozii sau ale unui cutremur. De asemenea, dacă un strungar a depășit într-o zi norma de trei ori, și vreau să reconstitui acest eveniment din montaj, punîndu-l să lucreze la strung cum lucrează în fiecare zi, reconstituirea este posibilă.

RED.: Dar spectatorul nu va fi mulțumit cînd se va uza prea mult de montaj. E tocmai ce se întîmplă adesea în documentarele noastre.

AL. SÎRBU: Mi-am dat seama de asta lucrînd la ultimul meu film, *Sonda*. Autenticitatea e o cerință care depășește faza filmării și se impune pînă la montaj, inclusiv. Adică, decupînd prea multe cadre chiar autentice, se pierde impresia de autenticitate.

PAVEL CONSTANTINESCU: Pentru filmul *Contemporanul meu* aveam de filmat un concurs de viteză al unor tineri strungari, în fabricarea pieselor. Dacă i-aș fi filmat în cadre scurte, ei ar fi fost probabil tentați să pozeze. Fixîndu-mă însă pentru multă vreme în fața strungului și filmînd îndelung, strungarul

Autenticitate și poezie în filmul DOC





In jurul mesei rotunde, regizorii de film documentar:



era nevoit să uite de mine și să-și vadă de treabă.

AL. BOIANGIU: Dar tot în filmul *Contemporanul meu*, întîlnim și secvențe realizate pe bază de reconstituiri. Pentru a arăta cum s-au bucurat membrii brigăzii de strungari cînd unul de-ai lor s-a reîntors după o absență îndelungată în mijlocul colectivului, i-ai pus pe muncitori să mimeze emoția. Or, așa ceva nu poate să reușească niciodată!

MIREL ILIEȘIU: De aceea, filmul documentar, după părerea mea, nu poate să reflecte evenimente care au implicații în sufletul oamenilor decît dacă se întîmplă să le surprindă.

AL. BOIANGIU: Și n-ar trebui s-o facă?

MIREL ILIEȘIU: Dar cum? La Cluj, un om a avut un accident de automobil, cu arsuri grave. Ca să nu moară, trebuia să i se replanteze jumătate din pielea corpului cu piele luată de la alți oameni. S-a lansat în fabrica respectivă un apel, către cei care vor să doneze piele. Aceasta e o operație foarte dureroasă. Totuși oamenii au sărit în ajutor și accidentatul a fost salvat. Dacă vom vrea să facem un film despre aceasta, acum cînd faptele s-au consumat nu va fi niciodată un film bun. Ați pomenit despre două modalități de realizare a autenticului — surprinderea și reconstituirea. Mai există însă o a treia posibilitate, aceea a filmării acțiunilor „provocate". Nu reconstituim, dar nici nu așteptăm să surprindem, nu ne lăsăm la voia întîmplării. Știm ce urmărim și ca atare îi dăm omului filmat preocupări reale și mult mai importante decît însăși operația de filmare.

RED.: Mai există însă o situație: cînd nu surprinzi, dar nici nu „provoci" acțiuni special pentru filmare. Pur și simplu, oamenii știu că sînt filmați, dar își continuă în mod firesc preocupările anterioare, determinați nu de noi, ci de motive obiective, muncesc, mănîncă, dansează etc.

AL. SÎRBU: Ideală este surprinderea, adică aparatul ascuns.

VIRGIL CALOTESCU: Dar și ea implică riscuri serioase. Am să dau un exemplu. Am văzut anul trecut, la Festivalul internațional al filmului de la Leipzig, un film documentar intitulat *O duminică la San-Francisco*. Prima parte a filmului era construită din cadre pe care operatorul le-a filmat probabil de la un balcon, surprinzînd plictisul străzii, într-o duminică dintr-un oraș american. Întîmplarea a făcut ca tocmai în acea zi, și chiar pe strada respectivă, să se producă o manifestație. Operatorul nu a rămas indiferent, a renunțat la procedeul „aparatului ascuns" și a coborît în stradă. Filmul este interesant tocmai în această a doua parte a sa. Prima parte, în care realizatorul înregistrase, cu aparatul ascuns, de la distanță, plictisul străzii, nu reține cu nimic atenția. Ambiția de a folosi aparatul ascuns implică deci riscul de a aduce pe ecran momente care, deși strict autentice, să fie lipsite de expresivitate, iar lucrarea, vitregită de mesaj și de vigoare publicistică.

Documentaristul e obligat să se integreze în viața eroilor, făcînd să dispară distanța nefirească dintre realizatori și omul filmat.

RED.: Bănuim, de pildă, că dacă încă de la începutul construirii hidrocentralei de la Bicaz, un regizor și-ar fi asumat sarcina de a urmări îndeaproape oamenii de pe acest șantier, cu scopul de a realiza la sfîrșit un film, s-ar fi obținut un material mai generos decît a avut la îndemînă tovarășul Ilieșiu cînd a realizat filmul *Trei strigăte pe Bistrița*, folosind în cea mai mare parte materiale filmate de alții, mai mult sau mai puțin întîmplător.

MIREL ILIEȘIU: Ce înțelegeți prin urmărirea oamenilor?

RED.: Ceea ce nu prea fac operatorii jurnalului nostru de actualități. Ei au surprins unele momente-cheie ale construcției, cum au fost: spargerea tunelului, schimbarea cursului Bistriței etc., au informat operativ spectatorul asupra acestor acțiuni importante și și-au îndeplinit misiunea. S-au apropiat însă mai puțin de oameni, sau i-au surprins numai în asemenea ocazii solemne, cînd trăsăturile lor particulare păleau, eclipsate de strălucirea și frenezia succesului și a sărbătoririlor. De aceea, cu tot cîștigul pe care l-ați realizat organizînd ingenios materialul filmat de alții, cînd vizionezi filmul nici unul din oamenii prezentați nu-ți atrage atenția prin ceva particular, care să-i distingă personalitatea.

AL. BOIANGIU: Marea dificultate nu este însă aceea de a cunoaște mediile și a urmări oamenii pe care vrei să-i înfățișezi. Întrebarea e cum ridici faptul brut la rangul de simbol și cum ridici imaginile autentice surprinse în realitate — în sferele poeziei.

MIREL ILIEȘIU: Stăruința cu care critica noastră atacă problema înfățișării omului în filmul documentar și insistența cu care se vorbește în studioul „Sahia" despre poezie mă determină să mai cer o precizare: aceea că documentarul se împarte în două categorii — una publicistică și alta artistică.

RED.: De ce această separare arbitrară?

MIREL ILIEȘIU: Pentru că una din greșelile documentariștilor noștri este dorința nejustificată, dovedind lipsă de maturitate și amatorism, de a transforma filmele și temele strict publicistice în prilejuri de a face „artă", „poezie". Nimic nu este mai primejdios în filmul documentar decît poeticul mimat. Pseudopoezia rezolvată de obicei prin comentariu împrumută evenimentului o ținută barocă sau dulceag-romantică, denaturîndu-l. Filmele *Frumosul ne însoțește pașii*, *Cronică la Țibulcani*, *Aici, Bucureștii* și altele au avut mult de suferit datorită pretențiilor „poetice", ale comentariului mai ales.

RED.: Pseudo-poezia nu va fi apărată de nimeni. Publicistica e însă o parte integrantă a literaturii și artei moderne. După părerea noastră, filmul dumneavoastră *Tăbăcarii* sau filmul lui Titus Mesaroș despre hidrocentrala de pe Argeș, *4 000 de trepte spre cer*, pornesc de la excelente idei publicistice, sînt publicistică și totodată artă.

MIREL ILIEȘIU: Reportajul literar al lui Bogza despre tăbăcăriile de acum 30 de ani este publicistică pură. Reportajul meu, adică imaginile filmate azi, la tăbăcăria modernă de la Jilava, este de asemenea un fapt strict publicistic. Alăturarea însă, prin antiteză, a acestor două elemente în film, i-au conferit acestuia calitatea de artă.

ALEXANDRU BOIANGIU: Dar publicistica lui Bogza este ea însăși plină de metafore, ea răscolește emotivitatea noastră, deși înfățișează numai fapte strict autentice.

PAUL BARBĂNEAGRĂ: După mine, tot ce facem noi, în filmul documentar, este publicistică. Dar asta nu înseamnă că nu putem face niciodată artă.

TITUS MESAROȘ: Se întîlnesc în realitate foarte multe fapte încărcate cu sensuri poetice. Nouă ne revine sarcina să le descoperim, să punem în valoare aceste sensuri și să le facem publice, adică să facem publicistică. Uneori amănunte aparent neînsemnate își relevă semnificații majore, dacă nu le privești cu un ochi obosit. Cele *4 000 de trepte spre cer* nu sînt din granit și nici nu urcă spectaculos și fotogenic spre înălțimi. E vorba, după cum ați văzut, de niște scări de lemn, așezate provizoriu pe pantele abrupte ale muntelui, pentru ca muncitorii care efectuează lucrările pregătitoare la hidrocentrală să poată urca la locurile de muncă. De ce m-am oprit la scări? Am observat că pe acest șantier totul pare suspendat pe verticală. Și oamenii și mașinile. Scările exprimă tocmai această trăsătură dominantă. Nu peste multă vreme, șantierul se va dispensa de ele. Dar cred că muncitorii nu le vor uita. Ele vor intra poate în legendă, așa cum spune comentariul filmului, o dată cu alte lucruri și fapte legate de șantier.

VIRGIL CALOTESCU: Păcat că nu ai perseverat în această direcție. În final, după episodul exploziei, tocmai cînd se cerea o culminație, acumulezi imagini care, deși autentice și convingătoare, lasă impresia unui material insuficient prelucrat. Cred că acum, cînd numeroși regizori își propun să filmeze cu aparatul ascuns, să surprindă realitatea, se pune cu și mai multă acuitate problema selecției. Aceasta nu presupune numai talent și pricepere profesională, ci și o serioasă pregătire ideologică și politică.

PAUL BARBĂNEAGRĂ: Totdeauna cînd s-a făcut în artă vreo descoperire, la început ea a fascinat în așa măsură, încît unii uitau de dragul ei esențialul. După ce a fost introdus actorul în film, a apărut moda teatrului filmat. Acum vorbim despre surprinderea faptelor autentice. Dar autenticitatea e doar o condiție a artei noastre, nu un scop în sine. Mi se pare obligatoriu ca filmul să ne ajute să gîndim despre realitate. Depinde cum selectezi și cum asociezi cadrele filmate. Dar pentru ca spectatorul să creadă în idee, există o singură cale: autenticitatea fiecărui cadru.

RED.: Aceasta ar fi o primă concluzie a discuției noastre. A doua este aceea că în timpul care ne-a stat la dispoziție n-am reușit să facem decît o introducere într-o discuție care se anunță îndelungată și complexă. O vom relua.

PAUL BARBĂNEAGRĂ: Aș propune și o a treia concluzie, care ar lega sfîrșitul discuției cu începutul ei: documentarul cel mai autentic, îndepărtîndu-se de orice fel de ficțiune, se apropie cel mai mult de posibilitățile pe care i le invidiază filmul artistic, de posibilitatea înfățișării sentimentelor vii, omenești. Există, evident, un schimb de experiență între filmul documentar și cel artistic.

TITUS MESAROȘ: De fapt, acest „schimb" e mai mult un transfer de experiență, de la filmul documentar la cel artistic.

RED.: Chiar dacă lucrurile stau așa, aceasta nu e o servitute. Mai aproape de realități prin însuși specificul său, documentarul e și firesc să încerce uneori, primul, unele drumuri noi.

pentru conformitate
Valerian SAVA

TALENTATA ACTRIȚĂ DE TEATRU LEOPOLDINA BĂLĂNUȚĂ ÎȘI FACE DEBUTUL CINEMATOGRAFIC CU PISICA DE MARE.



Întîiul moment:
Seară tîrzie de vară. Într-o încăpere cu perdelele trase, cîțiva bărbați cu înfățișări grave cercetează niște file scrise mărunt. Deodată, din semiîntuneric, apare un chip îngîndurat și o umbră subțire se desenează pe perete... Liniște... Se aude o voce:

— Ce facem cu „pisica"?

Aici întrerupem relatarea. E vorba de o secvență de film polițist? Nu, după o ședință tîrzie, la redacția revistei s-a hotărît trimiterea urgentă a unui redactor la Buftea, acolo unde se filmează:

PISICA DE MARE
Scenariul: Petre Luscalov și Volodea Popescu
Imaginea: Jean Pierre Lazar
Regia: Gheorghe Turcu
În distribuție: Leopoldina Bălănuță
Victor Rebengiuc
Iurie Darie
Toma Dimitriu
Colea Răutu
și
Amza Pellea

Al doilea moment:
Ne aflăm în cetatea filmului, la Buftea. Regăsim aceeași atmosferă de lucru, reconfortantă, aceeași efervescență. E aici aerul misterios care umple de farmec tot ceea ce se



GHEORGHE TURCU, REGIZORUL NOULUI FILM ROMÎNESC DE AVENTURI PISICA DE MARE.

Interviu cu... Pisica de mare

leagă de cea de-a șaptea artă, scene pe care reporterul le înregistrează cu o copilărească uimire. Astăzi se desfășoară simultan pe platourile 1 și 3 filmări ale echipelor care realizează *Pași spre lună* (în regia lui Gopo) și *Pisica de mare*. Interpreții, urmăriți de armata machiorilor, costumierilor și a secretarelor de platou, profită de momentele (puține) de pauză pentru a fuma o țigară, ascultînd ori istorisind întîmplări de peste zi. Ei se comportă nespus de firesc în costumele cu care trebuie să apară în fața camerei de luat vederi și nu trebuie să te miri văzînd un falstafian calif (din Bagdad, bineînțeles) care conversează cu un cosmonaut înalt (Radu Beligan) într-un costum special, ca de scafandru și avînd pe cap o cască metalică pe care sînt înscrise fatidicile însemne pronosportiste: 1, X, 2... Un ofițer de miliție (Victor Rebengiuc) îl salută pe zeul Mercur (Grigore Vasiliu-Birlic), iar Prometeu (Florin Piersic) căruia i se cere un... foc, refuză firesc:

— Scuzați-mă, nu fumez!

Gata însă, pauza s-a terminat. Pe platoul 3, minuscula reprezentare a ecranului de cinema — clacheta — a fost bătută și — ritual riguros păstrat — este „strigat" cadrul:

— 153! *Pisica de mare!*

Se aude, imperativ, vocea lui Turcu:

— Motor!

...Decorul înfățișează cu o remarcabilă precizie un interior obișnuit, într-unul din blocurile moderne ale cunoscutului oraș... X. O femeie tînără se apropie de fereastră, apoi ridică receptorul telefonului și rostește cîteva cuvinte, gîtuită de emoție.

— Stop!

Regizorul intervine, cere actorilor mai multă naturalețe, operatorul „cere" o altă lumină și scena se repetă.

Profităm de următorul „stop!" și îl întrebăm pe regizor:

— Care e factura filmului?

— E un film polițist. Mai precis, un film de aventuri, cu o intrigă interesantă, cu o palpitantă gradare a episoadelor. Dar, ocolind marile tentații ale spectaculosului gratuit, vreau să imprim acțiunii o linie de desfășurare nouă, vreau să fac un film de idei și, într-un fel, o dramă de caracter. Ghici cîte focuri de armă vor fi trase în acest film de aventuri?

— !!!

— Nici unul! Am refuzat scenele tari, de „senzație". Interesul spectatorului va fi ținut clipă de clipă treaz printr-un montaj special, printr-o judicioasă folosire a suspensiei.

— Despre ce e vorba?

— Filmele de aventuri, prin țesătura lor complicată, nu se prea pot povesti, înainte de a fi terminate.

— Uneori nici... după...

— Așa e. Nu vom aglomera episoade secundare acțiunii numai de dragul de a abate atenția (în scopul obținerii unei tensiuni, în scopul asigurării ritmului) de la momentele-cheie pe care le vom dezlega cu zgîrcenie. Vom urmări cu precizie desfășurarea întîmplărilor filmului. Eroina (Leopoldina Bălănuță) este ingineră la o întreprindere unde se extrage prețiosul „minereu albastru", ale cărui taine stîrnesc „interesul" unor spioni puși în slujba cîtorva puteri capitaliste. Drama ei este că se îndrăgostește de personajul interpretat de Rebengiuc pe care îl consideră a fi spion. Iar acesta, iubind-o și el, o suspectează pentru același motiv. E tot ce pot să vă spun. Restul — secret!

Pe Leopoldina Bălănuță, pe care am aplaudat-o într-atîtea rînduri pentru marile ei însușiri, ca actriță de teatru, am felicitat-o pentru debutul în film.

— Ce ne poți spune?

— Emoții, emoții și iar emoții. Fără să afirm că îmi convine cu totul, rolul mi se pare frumos și îmi ridică multe probleme de interpretare.

Rebengiuc, departe de emoțiile debutului, pe care le-a încercat demult, socotește și el că regia are o misiune foarte grea, fiindcă scenariul are unele fragilități în ceea ce privește caracterologia personajelor.

— De multe ori sînt chemat să interpretez efecte ignorînd *cauze*. Vreau ca rolurile să aibă o traiectorie a lor, o desfășurare amintind viața. Contăm prea mult pe ceea ce trebuie „subînțeles" de către spectator.

— Continuăm, deci, discuția începută cu ocazia vizitei la revista „Cinema"?

— Da. Numai că intervențiile mele sînt acum notate nu de stenograf, ci de peliculă. E cam greu să... revin.

★

Mașina gonește spre București. Deodată:

— Drace! Am uitat ceva foarte, foarte important. De ce s-o fi numind filmul *Pisica de mare*?

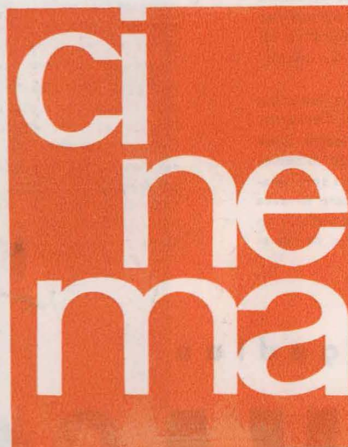
La care fotograful îmi răspunde, candid:

— Nu știu...

Gheorghe TOMOZEI

FLAVIA BUREF și VICTOR REBENGIUC

În vizită la



FLAVIA BUREF: „E necesară stimularea capacității de improvizație."

REBENGIUC: „Nu trebuie să fim doar simple apariții fizice pe ecran".

Doi dintre interpreții filmului *A fost prietenul meu* Flavia Buref și Victor Rebengiuc sînt vechi cunoștințe ale spectatorului de film, și nu vom încerca, aici, o prezentare a lor. Cineaștii se recomandă prin... filme. Iată cum ar suna aceste recomandări:

FLAVIA BUREF: *Dincolo de brazi*, *Setea* și *A fost prietenul meu*.

VICTOR REBENGIUC: *Furtuna*, *Darclée*, *Mîndrie*, *Poveste sentimentală*, *Omul de lîngă tine*, *Cinci oameni la drum* și *A fost prietenul meu*.

Rebengiuc, acest tînăr de rară sobrietate, cu înfățișare de licean sportiv, modest și prietenos, s-a dovedit a fi un actor de teatru dotat cu excepționale calități, în stare să dea viață unor personaje complexe și izbîndind — paradoxal — cu precădere în roluri de compoziție. Ecranul îl solicită mai cu seamă pentru a interpreta „juni-primi" (de care în mod inexplicabil ducem lipsă), dar oferă bucuria muncii, bucuria creației. Unui actor de teatru îi e poate mai ușor să se deprindă cu scena... În teatru *vezi* mari interpreți, alături de tine, o galerie impresionantă de actori au experimentat, pentru tine, pe parcursul a cîtorva decenii, diverse stiluri, oferind un *precedent* creațiilor tale. În film, nu-ți arată nimeni cum să joci. Nu avem, ca în teatru, maeștri de la care să „furăm" măiestria, vizionarea unor pelicule celebre nu ne asigură dobîndirea acelor „secrete" ale artei filmului. Sînt modalități, procedee cinematografice care se învață. Trebuie să exteriorizezi firesc procese intime complicate, dramatice. Sînt partizanul ideii că și în film rolul trebuie pregătit cu minuțiozitate, altfel, bazîndu-ne numai pe efervescența unei interpretări spontane, putem diminua sensul căutărilor noastre. Uneori *trecem* prin roluri fără ca ele să se *lipească* de noi.

FLAVIA intervine:





Rebengiuc nu pare mulțumit. Hotărît să lase altora plăcerea de a apare pe ecran în costume impecabile (de preferință cu papion) și de a suporta povara unei coame „romantice", el își dorește eroi contemporani stăpîniți de nobile pasiuni, oameni cu o bogată viață interioară. După părerea sa, depășind sinuoase drumuri de început, cinematografia noastră a ajuns într-o etapă superioară care impune creatorilor și interpreților de filme răspunderi noi:

— Sînt, firește, foarte bucuros cînd sînt distribuit într-un nou film. Uneori, partitura încredințată îmi place foarte mult, alteori însă, ea mă nemulțumește. Personajul pe care trebuie să-l interpretez e slab conturat, situațiile în care-și afirmă caracterul sînt nefirești, dialogul „palid". Cred că actorul trebuie să fie un element dinamic, capabil să-și exprime decis punctul de vedere. Sînt mîhnit că am acceptat să joc în filme ca *Mîndrie* sau *Cinci oameni la drum*, în roluri de care nu mă simțeam apropiat. Un rol bun îți

— E necesară, totuși, stimularea capacității de improvizație. Asta înseamnă să te concentrezi, să trăiești rolul, firesc, cu spontaneitate. O excesivă pregătire prealabilă poate duce la o pierdere de ritm, la o complicare inutilă a rolului. Să nu uităm că, spre deosebire de teatru, unde un spectacol se poate pregăti pe parcursul a luni de zile și unde ai zeci ori sute de repetiții, în cinema ritmul de creație fiind determinat de condiții tehnice obiective trebuie să te limitezi la zile și ore de pregătire... Platoul nu te așteaptă. Să fim clari: nu neg importanța pe care o are pregătirea textului *acasă*, dar, tocmai neînțelegerea rolului pe care îl are spontaneitatea, mai precis, pregătirea spontană a textului îi împiedică pe buni actori de teatru să facă film.

REBENGIUC: Totuși, asta aduce în jocul actorului, deci în ecuație, prea multe necunoscute. Asta înseamnă să bîjbîi. Improvizație, da, dar... acasă. Cînd vii pe platou să știi ce trebuie să faci.

FLAVIA: Mă tem că —așa— gesturile actorului capătă un caracter oarecum automatic... Evident, aici mai intervine experiența și...

REBENGIUC: ...talentul. Nu trebuie să fim doar simple apariții fizice pe ecran. Exigențele spectatorului sînt, zi de zi, sporite...

Îmbrățișînd la rîndu-i această idee, Flavia ne-a mărturisit că își dorește să poată da viață unor eroi contemporani, pe care, cunoscîndu-i, să-i poată interpreta cu naturalețe. În plus, ar vrea să joace în filme de aventuri, tinerești, pline de bonomie, culoare și farmec.

În copilărie, în romanele științifico-fantastice pe care le devoram, numele locuitorilor de pe alte planete (de pildă Marte) erau imaginate foarte... lungi. Unele erau scrise pe o jumătate de filă. Reamintind cititorului prezentările oaspeților noștri, le dorim, acestora, să aibă asemenea „nume"... complicate. Să joace — deci — în multe filme bune.

Îi vom urmări cu simpatie și încredere...

G. T.

TALENTATA ACTRIȚĂ DE TEATRU LEOPOLDINA BĂLĂNUȚĂ ÎȘI FACE DEBUTUL CINEMATOGRAFIC CU PISICA DE MARE.



Întîiul moment:
Seară tîrzie de vară. Într-o încăpere cu perdelele trase, cîțiva bărbați cu înfățișări grave cercetează niște file scrise mărunt. Deodată, din semiîntuneric, apare un chip îngîndurat și o umbră subțire se desenează pe perete... Liniște... Se aude o voce:

— Ce facem cu „pisica"?

Aici întrerupem relatarea. E vorba de o secvență de film polițist? Nu, după o ședință tîrzie, la redacția revistei s-a hotărît trimiterea urgentă a unui redactor la Buftea, acolo unde se filmează:

PISICA DE MARE
Scenariul: Petre Luscalov și Volodea Popescu
Imaginea: Jean Pierre Lazar
Regia: Gheorghe Turcu
În distribuție: Leopoldina Bălănuță
Victor Rebengiuc
Iurie Darie
Toma Dimitriu
Colea Răutu
și
Amza Pellea

Al doilea moment:
Ne aflăm în cetatea filmului, la Buftea. Regăsim aceeași atmosferă de lucru, reconfortantă, aceeași efervescență. E aici aerul misterios care umple de farmec tot ceea ce se leagă de cea de-a șaptea artă, scene pe care reporterul le înregistrează cu o copilărească uimire. Astăzi se desfășoară simultan pe platourile I și 3 filmări ale echipelor care realizează *Pași spre lună* (în regia lui Gopo) și *Pisica de mare*. Interpreții, urmăriți de armata machiorilor, costumierilor și a secretarelor de platou, profită de momentele (puține) de pauză pentru a fuma o țigară, ascultînd ori istorisind întîmplări de peste zi. Ei se comportă nespus de firesc în costumele cu care trebuie să apară în fața camerei de luat vederi și nu trebuie să te miri văzînd un falstafian calif (din Bagdad, bineînțeles) care conversează cu un cosmonaut înalt (Radu Beligan) într-un costum special, ca de scafandru și avînd pe cap o cască metalică pe care sînt înscrise fatidicile însemne pronosportiste: 1, X, 2... Un ofițer de miliție (Victor Rebengiuc) îl salută pe zeul Mercur (Grigore Vasiliu-Birlic), iar Prometeu (Florin Piersic) căruia i se cere un... foc, refuză firesc:

— Scuzați-mă, nu fumez!

Gata însă, pauza s-a terminat. Pe platoul 3, minuscula reprezentare a ecranului de cinema — clacheta — a fost bătută și — ritual riguros păstrat — este „strigat" cadrul:

— 153! *Pisica de mare!*

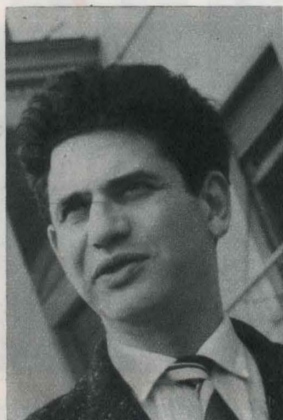
Se aude, imperativ, vocea lui Turcu:

— Motor!

...Decorul înfățișează cu o remarcabilă precizie un interior obișnuit, într-unul din blocurile moderne ale cunoscutului oraș... X. O femeie tînără se apropie de fereastră, apoi ridică receptorul telefonului și rostește cîteva cuvinte, gîtuită de emoție.

— Stop!

Regizorul intervine, cere actorilor mai multă naturalețe, operatorul „cere" o altă lumină și scena se repetă.



GHEORGHE TURCU, REGIZORUL NOULUI FILM ROMÎNESC DE AVENTURI PISICA DE MARE.

Interviu cu... Pisica de mare

Profităm de următorul „stop!" și îl întrebăm pe regizor:

— Care e factura filmului?

— E un film polițist. Mai precis, un film de aventuri, cu o intrigă interesantă, cu o palpitantă gradare a episoadelor. Dar, ocolind marile tentații ale spectaculosului gratuit, vreau să imprim acțiunii o linie de desfășurare nouă, vreau să fac un film de idei și, într-un fel, o dramă de caracter. Ghici cîte focuri de armă vor fi trase în acest film de aventuri?

— !!!

— Nici unul! Am refuzat scenele tari, de „senzație". Interesul spectatorului va fi ținut clipă de clipă treaz printr-un montaj special, printr-o judicioasă folosire a suspensiei.

— Despre ce e vorba?

— Filmele de aventuri, prin țesătura lor complicată, nu se prea pot povesti, înainte de a fi terminate.

— Uneori nici... după...

— Așa e. Nu vom aglomera episoadele secundare acțiunii numai de dragul de a abate atenția (în scopul obținerii unei tensiuni, în scopul asigurării ritmului) de la momentele-cheie pe care le vom dezlega cu zgîrcenie. Vom urmări cu precizie desfășurarea întîmplărilor filmului. Eroina (Leopoldina Bălănuță) este ingineră la o întreprindere unde se extrage prețiosul „minereu albastru", ale cărui taine stîrnesc „interesul" unor spioni puși în slujba cîtorva puteri capitaliste. Drama ei este că se îndrăgostește de personajul interpretat de Rebengiuc pe care îl consideră a fi spion. Iar acesta, iubind-o și el, o suspectează pentru același motiv. E tot ce pot să vă spun. Restul — secret!

Pe Leopoldina Bălănuță, pe care am aplaudat-o într-atîtea rînduri pentru marile ei însușiri, ca actriță de teatru, am felicitat-o pentru debutul în film.

— Ce ne poți spune?

— Emoții, emoții și iar emoții. Fără să afirm că îmi convine cu totul, rolul mi se pare frumos și îmi ridică multe probleme de interpretare.

Rebengiuc, departe de emoțiile debutului, pe care le-a încercat demult, socotește și el că regia are o misiune foarte grea, fiindcă scenariul are unele fragilități în ceea ce privește caracterologia personajelor.

— De multe ori sînt chemat să interpretez *efecte* ignorînd *cauze*. Vreau ca rolurile să aibă o traiectorie a lor, o desfășurare amintind viața. Contăm prea mult pe ceea ce trebuie „subînțeles" de către spectator.

— Continuăm, deci, discuția începută cu ocazia vizitei la revista „Cinema"?

— Da. Numai că intervențiile mele sînt acum notate nu de stenograf, ci de peliculă. E cam greu să... revin.

★

Mașina gonește spre București. Deodată:

— Drace! Am uitat ceva foarte, foarte important. De ce s-o fi numind filmul *Pisica de mare?*

La care fotograful îmi răspunde, candid:

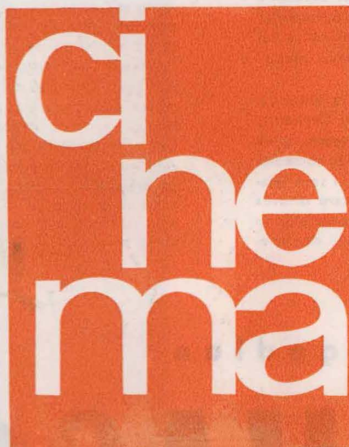
— Nu știu...

Gheorghe TOMOZEI



FLAVIA BUREF
și VICTOR REBENGIUC

în vizită la



FLAVIA BUREF: „E necesară stimularea capacității de improvizație."

REBENGIUC: „Nu trebuie să fim doar simple apariții fizice pe ecran".

Doi dintre interpreții filmului *A fost prietenul meu* Flavia Buref și Victor Rebengiuc sînt vechi cunoștințe ale spectatorului de film, și nu vom încerca, aici, o prezentare a lor. Cineaștii se recomandă prin... filme. Iată cum ar suna aceste recomandări:

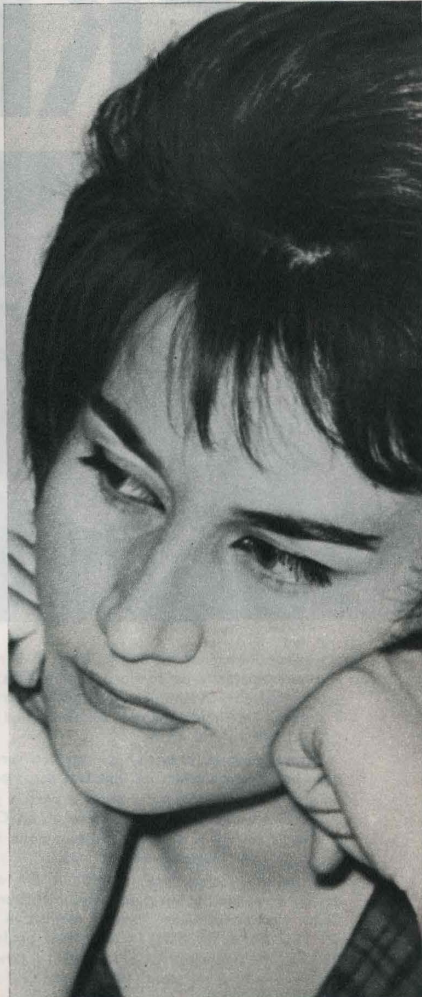
FLAVIA BUREF: *Dincolo de brazi*, *Setea* și *A fost prietenul meu.*

VICTOR REBENGIUC: *Furtuna*, *Darclée*, *Mîndrie*, *Poveste sentimentală*, *Omul de lîngă tine*, *Cinci oameni la drum* și *A fost prietenul meu.*

Rebengiuc, acest tînăr de rară sobrietate, cu înfățișare de licean sportiv, modest și prietenos, s-a dovedit a fi un actor de teatru dotat cu excepționale calități, în stare să dea viață unor personaje complexe și izbîndind — paradoxal — cu precădere în roluri de compoziție. Ecranul îl solicită mai cu seamă pentru a interpreta „juni-primi" (de care în mod inexplicabil ducem lipsă), dar oferă bucuria muncii, bucuria creației. Unui actor de teatru îi e poate mai ușor să se deprindă cu scena... În teatru *vezi* mari interpreți, alături de tine, o galerie impresionantă de actori au experimentat, pentru tine, pe parcursul a cîtorva decenii, diverse stiluri, oferind un *precedent* creațiilor tale. În film, nu-ți arată nimeni cum să joci. Nu avem, ca în teatru, maeștri de la care să „furăm" măiestria, vizionarea unor pelicule celebre nu ne asigură dobîndirea acelor „secrete" ale artei filmului. Sînt modalități, procedee cinematografice care se învață. Trebuie să exteriorizezi firesc procese intime complicate, dramatice. Sînt partizanul ideii că și în film rolul trebuie pregătit cu minuțiozitate, altfel, bazîndu-ne numai pe efervescența unei interpretări spontane, putem diminua sensul căutărilor noastre. Uneori *trecem* prin roluri fără ca ele să se *lipească* de noi.

FLAVIA intervine:





Rebengiuc nu pare mulțumit. Hotărît să lase altora plăcerea de a apare pe ecran în costume impecabile (de preferință cu papion) și de a suporta povara unei coame „romantice", el își dorește eroi contemporani stăpîniți de nobile pasiuni, oameni cu o bogată viață interioară. După părerea sa, depășind sinuoase drumuri de început, cinematografia noastră a ajuns într-o etapă superioară care impune creatorilor și interpreților de filme răspunderi noi:

— Sînt, firește, foarte bucuros cînd sînt distribuit într-un nou film. Uneori, partitura încredințată îmi place foarte mult, alteori însă, ea mă nemulțumește. Personajul pe care trebuie să-l interpretez e slab conturat, situațiile în care-și afirmă caracterul sînt nefirești, dialogul „palid". Cred că actorul trebuie să fie un element dinamic, capabil să-și exprime decis punctul de vedere. Sînt mîhnit că am acceptat să joc în filme ca *Mîndrie* sau *Cinci oameni la drum*, în roluri de care nu mă simțeam apropiat. Un rol bun îți

— E necesară, totuși, stimularea capacității de improvizație. Asta înseamnă să te concentrezi, să trăiești rolul, firesc, cu spontaneitate. O excesivă pregătire prealabilă poate duce la o pierdere de ritm, la o complicare inutilă a rolului. Să nu uităm că, spre deosebire de teatru, unde un spectacol se poate pregăti pe parcursul a luni de zile și unde ai zeci ori sute de repetiții, în cinema ritmul de creație fiind determinat de condiții tehnice obiective trebuie să te limitezi la zile și ore de pregătire... Platoul nu te așteaptă. Să fim clari: nu neg importanța pe care o are pregătirea textului *acasă*, dar, tocmai neînțelegerea rolului pe care îl are spontaneitatea, mai precis, pregătirea spontană a textului îi împiedică pe buni actori de teatru să facă film.

REBENGIUC: Totuși, asta aduce în jocul actorului, deci în ecuație, prea multe necunoscute. Asta înseamnă să bîjbîi. Improvizație, da, dar... acasă. Cînd vii pe platou să știi ce trebuie să faci.

FLAVIA: Mă tem că —așa— gesturile actorului capătă un caracter oarecum automatic... Evident, aici mai intervine experiența și...

REBENGIUC: ...talentul. Nu trebuie să fim doar simple apariții fizice pe ecran. Exigențele spectatorului sînt, zi de zi, sporite...

Îmbrățișînd la rîndu-i această idee, Flavia ne-a mărturisit că își dorește să poată da viață unor eroi contemporani, pe care, cunoscîndu-i, să-i poată interpreta cu naturalețe. În plus, ar vrea să joace în filme de aventuri, tinerești, pline de bonomie, culoare și farmec.

În copilărie, în romanele științifico-fantastice pe care le devoram, numele locuitorilor de pe alte planete (de pildă Marte) erau imaginate foarte... lungi. Unele erau scrise pe o jumătate de filă. Reamintind cititorului prezentările oaspeților noștri, le dorim, acestora, să aibă asemenea „nume"... complicate. Să joace — deci — în multe filme bune.

Îi vom urmări cu simpatie și încredere...

G. T.

Pe Nikolai Cerkasov l-am văzut în multe filme. Curios însă, de cîte ori încerc să-mi reamintesc chipul marelui actor, prima imagine care se conturează în memorie este cea a profesorului Dronov, din piesa lui Aleșin „Totul rămîne oamenilor". Cu Dronov, publicul bucureștean s-a întîlnit acum doi ani și jumătate. Cerkasov umplea scena teatrului cu personalitatea sa. Actorul trăia, deosebit de convingător, dramaticul sfîrșit al profesorului.

Să ne întoarcem, însă, cu cîteva decenii în urmă, în 1918, să-l urmărim pe actor la început de drum. Tînărul Cerkasov (pe atunci, de 15 ani) era figurant la teatrul Mariinski. Un an mai tîrziu, absolvind Școala de mimică, avea să fie ales în corpul auxiliar al teatrului. Primele roluri: o „dublură" a lui Șaliapin și o apariție episodică în „geniul răului" din „Don Quijotte".

Dacă acest contact inițial cu scena nu va lăsa urme directe în evoluția de mai tîrziu a lui Cerkasov, în schimb, trecerea de la operă la teatru avea să-l facă să fie socotit un veșnic actor de comedie. Exista chiar înclinația mai multor critici spre imaginea unui Cerkasov-clovn, înclinație care își avea sîmburele ei de adevăr în apariția artistului în arenele circurilor sau pe scena Teatrului de varietăți (unde, împreună cu Boris Cirkov și Berezov, Cerkasov apărea în pantomima „Charlie Chaplin", „Pat și Patașon". Chiar în cinematografie, Cerkasov a debutat, în filmul lui Roșal *Excelența sa* (1927), tot într-un rol de clovn.

Totuși, contrar previziunilor acelora care vedeau în Cerkasov doar „un înzestrat actor pentru umorul grotesc", contrar unei bune părți a publicului, care nu accepta să i se ofere un alt Cerkasov decît cel cu care se obișnuise, a doua față a actorului, cea tragică, ieșea la iveală.

Lunganului Colea Loșak din filmul *Zile aprige* de Zarhi și Heifiț sau spiritualului Paganel din *Copiii căpitanului Grant* (primul realizat în 1935, cel de-al doilea în 1936) le luau locul profesorul Polejaev din *Deputatul de Baltica* (1936) și țareviciul Alexei din *Petru cel Mare* (1937). O dată cu aceste ultime filme apărea acel Cerkasov pe care-l cunoaștem mai bine cu toții, viitorul maestru al tragediei cinematografice.

Aveau să urmeze — pînă la război și în timpul războiului — marile filme istorice, în care Cerkasov era cap de afiș: *Alexandr Nevski* (1938) și *Ivan cel Groaznic*. În aceste filme iese poate cel mai mult la iveală facultatea actorului de a surprinde personajul evolutiv, în mișcare (pentru tînărul cneaz Nevski fiecare etapă a războiului este încă un pas făcut spre maturizare; în *Ivan cel Groaznic* actorul marchează cu pregnanță stările sufletești prin care trece personajul în drumul spre mărire). Cerkasov dezvăluie în profunzime personalitatea complexă a eroilor acestor două filme. Nevski este, în interpretarea sa, acea sinteză de „înflăcărare moderată de înțelepciune" de care vorbea Eisenstein, definind personajul. Cu pondere și bun gust, actorul pune în valoare patetismul tînărului cneaz (fără a uita celelalte trăsături de caracter ale eroului: modestia, calmul, inteligența). Cerkasov ne oferă atît imaginea unui Nevski măreț, învingător în bătălia de pe lacul Ciud, cît și pe aceea a unui cneaz senin, trăind bucuria pescuitului. În *Ivan cel Groaznic* actorul dozează în mod strălucit instinctul și inteligența din comportarea personajului. Ochii și mîinile lui Cerkasov vorbesc de un Ivan stăpînit de pasiuni. În mijlocul boierilor potrivnici, la serbarea de palat, în biserică, la încoronare, prezența masivă a lui Ivan-Cerkasov domină ecranul. În fiecare cadru îl simțim, chiar dacă nu este prezent, pe Ivan. Umbra sa, ecourile acțiunilor sau vorbelor sale, copleșesc. Aici, în acest rol, Cerkasov atinge marile dimensiuni tragice care-l fac de neuitat.

cinema

PROFIL

Un mare tragedian

CERKASOV



CERKASOV ÎN BIBLIOTECA SA. **1**

ALEXANDR NEVSKI SE PREGĂTEȘTE SĂ DEA BĂTĂLIA CU COTROPITORII PATRIEI. **2**

MARELE ACTOR A ÎMPLETIT CU MĂIESTRIE TRAGICUL ȘI COMICUL ÎN DON QUIJOTTE. **3**

N. CERKASOV A REALIZAT EXCELENT CHIPUL, ATÎT DE TEMUT ÎN EPOCĂ, AL LUI IVAN CEL GROAZNIC. **4**

„CAVALERUL TRISTEI FIGURI" ESTE DIN NOU ÎNFRÎNT DE FRESTON. **5**

Interpretîndu-l, acum cîțiva ani, pe Don Quijotte în film, Cerkasov, reunind experiența unui mare comediant și a unui mare tragedian, ne lăsa acea imagine de neuitat a „cavalerului tristei figuri", un portret cinematografic egal ca valoare cu cel literar, realizat de Cervantes.

Există o artă a actorului Cerkasov? Fără îndoială, da. Ea are ca punct de plecare principiile enunțate de maeștrii școlii dramatice sovietice Stanislavski și Nemirovici-Dancenko. În volumul său de memorii, Cerkasov scrie despre *metoda transpunerii în rol*, cu cele două laturi ale ei, cea fizică și cea psihică, laturi care nu pot avea valoare deplină decît luate la un loc. Există în jocul lui Cerkasov acea stare de spirit obișnuită, normală, a omului în viață, există o legătură a acțiunilor lăuntrice, psihologice cu cele exterioare fizice, există comunicarea cu partenerii. Cu alte cuvinte, în toate rolurile în care l-am văzut pe N. Cerkasov, acesta a avut meritul de a fi educat în el caracterul personajului (adică de a fi realizat ceea ce presupune, ca finalitate artistică, sistemul lui Stanislavski).

Pentru un actor se cere o mare artă ca în fiecare rol să fie și totuși să nu fie același. Nu e un paradox. Pe Cerkasov l-am *recunoscut* în tot ce a realizat, dar nu l-am văzut niciodată autoimitîndu-se. Cu atît mai mult cu cît a jucat adesea în film rolurile









din teatru. Pe Ivan cel Groaznic îl interpretase de zeci de ori în piesa lui Soloviev „Marele suveran" (între altele fie spus, o lucrare dramatică destul de echivocă), înainte de a-l juca în filmul lui Eisenstein. Seara, la teatru, Čerkasov juca rolul lui Petru I, dimineața pe platou era țareviciul Alexei. Don Quijotte din film a fost a cincea interpretare pe care a dat-o acestui personaj. De altfel, Cerkasov a jucat, fără să se repete, același erou în două filme: Gorki (din filmele *Lenin în 1918* și *Pavlov)* sau Stasov (în ecranizările biografice *Mussorgski* și *Rimski-Korsakoff)*.

Cerkasov consideră atît teatrul cît și filmul drept arte care se bazează pe o creație colectivă. Relațiile artistului cu factorii importanți ai unui film au fost rodnice. Cuplul Zarhi-Heifiț l-a lansat, cum se spune, în dramă. Cerkasov s-a simțit foarte mult legat de acești regizori și a apărut într-un rol episodic dintr-un film al lor *(În numele vieții)*. De Eisenstein era apropiat pentru că de la acest maestru a învățat multe din tainele filmului. Colaborarea sa cu Romm, Roșal sau Alexandrov, cu operatori ca Tisse, cu machiori ca Ermolev (care a făcut un întreg studiu al fizionomiei lui Gorki-Cerkasov) a fost creatoare. De asemenea el s-a simțit întotdeauna legat de marii actori ca: Sciukin, Borisov, Cirkov, Tolubeev, Orlova, alături de care a filmat.

La 60 de ani, artistul poporului Nikolai Cerkasov are încă multe de spus în teatru și film.

Platoul l-a cîștigat din nou. Cerkasov turnează acum rolul fizicianului Dronov din filmul cu același titlu. Încă o dublă întîlnire (pe scenă și pe ecran) cu un personaj. Sîntem nerăbdători să-l revedem în versiunea cinematografică a dramei lui Aleșin.

Al. RACOVICEANU

FILMELE MARELUI RĂZBOI

Cu 22 de ani în urmă, într-o frumoasă și liniștită dimineață de vară, mașina de război germană se năpustea asupra țării sovietice. Arta — cu toate cele șapte compartimente ale ei — a reflectat cu amploare toate aspectele legate de Marele Război pentru Apărarea Patriei. Departe de noi gîndul de a trece în revistă toate filmele închinate acestei epoci istorice, vrem să remarcăm doar operativitatea cineaștilor sovietici, care au răspuns cu promptitudine necesităților momentului. În 1941, 1942 și 1943 cînd poporul sovietic trecea prin clipe grele, cinematografia sovietică avea sarcina să-i mențină încrederea în victoria finală, să adîncească ura împotriva cotropitorilor, să facă cunoscute toate fărădelegile fasciștilor. Condițiile de lucru erau grele. Dușmanul se afla la porțile Moscovei, Leningradul era asediat. Cele două orașe care adăposteau platouri de filmare se găseau direct în zona frontului. În aceste împrejurări cineaștii sovietici, fideli comenzii sociale, turnează, în plin război, trei filme dedicate luptei împotriva fascismului.

Astfel în 1942, Ivan Pîrîiev consacră filmul *Secretarul de partid* eroismului combatanților din spatele frontului inamic. Eroul acestui film, secretarul comitetului raional de partid, interpretat de artistul Vasilii Vanin, a devenit o figură legendară.

În 1943, Vera Marețkaia interpretează în filmul lui Fr. Ermler *Tovarășul P.*, rolul unei femei pașnice care pierde totul în război: căminul, soțul, copilul. Praskovia nu mai trăiește decît pentru răzbunare. Ea devine conducătoarea unui detașament de partizani care dă lovituri nimicitoare invadatorilor.

Un subiect asemănător are și *Curcubeul*, turnat de Mark Donskoi, după un scenariu de Wanda Wasilevska. Partizana Olena Kostiuk revine în satul ei ca să nască. Este prinsă de fasciști și torturată, ca să trădeze refugiul partizanilor. Sadismul hitleriștilor merge pînă la a-i ucide copilul înaintea ochilor. În cele din urmă Olena este asasinată, dar nu spune nimic. Tovarășii ei continuă lupta și, cînd, în plină iarnă, apare curcubeul, țăranii consideră fenomenul ca un simbol al victoriei.

Curcubeul capătă Marele Premiu decernat de ziarul „Daily News" și Marele Premiu al Asociației Americane a Criticilor Cinematografici. În anul următor — 1945 — în Argentina primește premiul celui mai bun film străin.

S-au scurs 20 de ani de la realizarea acestor mărețe filme, care n-au fost și nu pot fi date uitării. Ele rulează cu succes pe diferite ecrane ale lumii și amintesc de ororile războiului, înscriindu-se nemijlocit în lupta omenirii pentru pace și un viitor fericit.

F. Z.



JEAN-PAUL BELMONDO (SPIRITUALUL CARTOUCHE) APARE ALĂTURI DE JEANNE MOREAU ÎN COMEDIA COAJA DE BANANĂ. FOTOGRAFIA A FOST LUATĂ PE UNUL DIN PLATOURILE STUDIOULUI PARIZIAN BILLANCOURT, ÎNTR-O PAUZĂ DE FILMARE.





DUPĂ ROMANUL MOARTEA SE CHEAMĂ ENGELCHEN AL LUI MINACH, CINEAȘTII CEHI AU REALIZAT UN FILM CU ACELAȘI TITLU. ÎN FOTOGRAFIE: EVA POLAKOVA ȘI JAN KACER, INTERPREȚI DIN FILM.

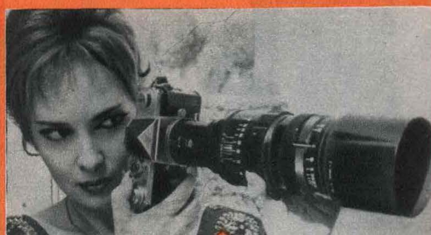
ci ne ma

SECVENȚE



DOUĂ IPOSTAZE ALE ACELUIAȘI NORMAN WISDOM (CUNOSCUT PUBLICULUI NOSTRU DIN COMEDIILE ENGLEZE O DATĂ ÎN VIAȚĂ ȘI ALERG DUPĂ O STEA): MIRELE GRĂBIT CĂRUIA I S-A DESCUSUT REDINGOTA (ROL INTERPRETAT ÎNTR-UNUL DIN NOILE SALE FILME) ȘI TATĂL IUBITOR DISTRÎNDU-ȘI (DE DATA ACEASTA ÎN REALITATE) FIICELE.

ACTOR DE MARE TALENT, HANS LOTHAR ÎNTRUCHIPEAZĂ ÎN COMEDIA MEREU, ÎN CURSUL SĂPTĂMÎNII UN INTELECTUAL TÎNĂR ȘI TIMID PE CARE VIAȚA DE NOAPTE MÜNCHENEZĂ ÎL ATRAGE ÎN VÎRTEJUL EI. ÎN DREAPTA SA, ACTRIȚA ANITA KUPSCH.





BOURVIL ȘI ANNA MAGNANI SE AMUZĂ ÎN TIMPUL TURNĂRII FILMULUI COMOARA JOSEFEI. SUS, ÎN SPATELE LOR, SE AFLĂ REGIZORUL CLAUDE AUTANT-LARA (PRINTRE ALTELE, AUTORUL RECENTEI TRANSPUNERI VĂZUTE PE ECRANELE NOASTRE: CONTELE DE MONTE CRISTO).







GINA LOLLOBRIGIDA ESTE O PASIONATĂ FOTO-AMATOARE IAR SILVANA PAMPANINI (V-O AMINTIȚI DIN ANNA ZACCHEO?) ESTE REGIZOAREA UNUI FILM DOCUMENTAR ÎNCHINAT MARELUI COMPOZITOR ITALIAN VERDI.



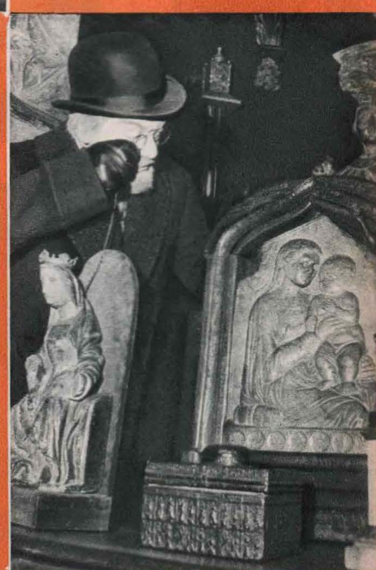
CUNOSCUTUL ACTOR FRANCEZ ROBERT HOSSEIN JOACĂ ÎNTR-O PIESĂ INSPIRATĂ DIN REZISTENȚA ANTIFASCISTĂ. PARTENERA SA ESTE TÎNĂRA ACTRIȚĂ YORI BERTIN ÎN VÎRSTĂ DE 22 ANI.

PENTRU PRIMA OARĂ PREMIUL OSCAR, CARE SE ACORDĂ PENTRU REMARCABILE CREAȚII ACTORICEȘTI, A FOST ATRIBUIT UNEI INTERPRETE SUB 20 DE ANI. FETIȚA PATTY DUKE DE 14 ANI PE CARE O VEDEȚI ÎN FOTOGRAFIA NOASTRĂ A PRIMIT ACEASTĂ DISTINCȚIE PENTRU ROLUL DIN MIRACOL ÎN ALABAMA.

ci ne ma

SECVENȚE





UNUL DIN SCHECIURILE CUPRINSE ÎN FILMUL LUI DUVIVIER DRACUL ȘI CELE 10 PORUNCI A IMPUS SPECTATORILOR NOȘTRI UN AMUZANT CUPLU DE ACTORI COMICI: TÎNĂRUL JEAN-CLAUDE BRIALY (MAI PUȚIN CUNOSCUT LA NOI) ȘI POPULARUL LOUIS DE FUNÈS (TATA, MAMA, BONA ȘI EU; OAIA CU 5 PICIOARE; NEVĂZUT, NECUNOSCUT ȘI — MAI RECENT — CĂPITANUL FRACASSE). DE DATA ACEASTA ÎI VEDEM DIN NOU ALĂTURI (ÎN FOTOGRAFIE) EVOLUÎND ÎN COMEDIA BUFĂ PREZENTATĂ ÎN PRIMĂVARĂ LA CANNES — CARAMBOLAGES (REGIA MARCEL BLUWAL).

cinema

SECVENȚE



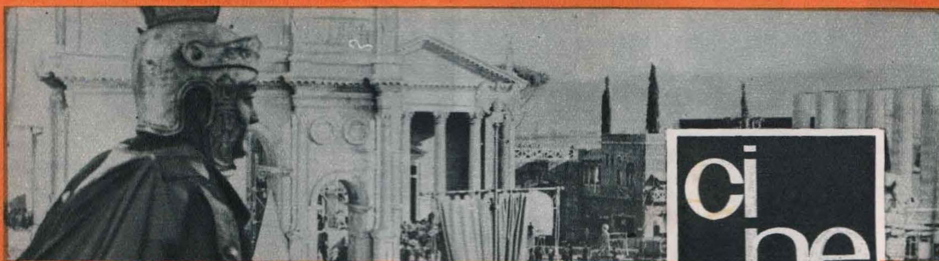
SOSITĂ LA ROMA UNDE URMEAZĂ SĂ APARĂ ÎNTR-UN FILM DE JEAN-LUC GODARD, VEDETA NR. 1 A ECRANULUI FRANCEZ BRIGITTE BARDOT TOASTEAZĂ PENTRU REUȘITA FILMULUI. ÎN FOTOGRAFIE: CARLO PONTI, BRIGITTE BARDOT, JEAN-LUC GODARD.



DOUĂ CASE PRODUCĂTOARE REALIZEAZĂ FILME DESPRE CLEOPATRA. MAGALI NOËL APARE ÎN TOTO ȘI CLEOPATRA ALĂTURI DE CUNOSCUTUL COMIC ITALIAN TOTO PE CARE L-AM ADMIRAT ÎN OAMENI ȘI MAJURI.

CHRISTIANE MINAZZOLI ESTE PARTENERA LUI EDDIE CONSTANTINE ÎN FILMUL FEMEILE ÎNAINTE DE TOATE. FOTOGRAFIA II ÎNFĂȚIȘEAZĂ PE CEI DOI ACTORI CARE — DEȘI DUPĂ O ZI GREA DE FILMARE — MAI AU TOTUȘI RESURSE PENTRU A ZÎMBI.





UN ALT FILM DESPRE CLEOPATRA, SUPERPRODUCȚIE COMERCIALĂ CU DECORURI DE MUCAVA ȘI ASUPRA CĂREIA PRESA DE SENZAȚIE OCCIDENTALĂ ÎȘI ÎNDREAPTĂ CU INSISTENȚĂ ATENȚIA VA FI INTERPRETAT DE ELIZABETH TAYLOR, RICHARD BURTON ȘI REX HARRISON.

POPULARUL FERNANDEL A PRIMIT DIN MÎINILE COLEGULUI SĂU BOURVIL „PREMIUL COURTELINE" PENTRU UMOR CINEMATOGRAFIC. FERNANDEL A OBȚINUT ACEST PREMIU PENTRU INTERPRETAREA DIN AVANTI LA MUZICA. DEMN DE REȚINUT ESTE FAPTUL CĂ ÎN ACEST FILM DEBUTEAZĂ ȘI FIUL SĂU FRANK FERNANDEL. ÎN FOTOGRAFIE, DE LA STÎNGA LA DREAPTA: BOURVIL, FERNANDEL-FIUL ȘI FERNANDEL-TATĂL.



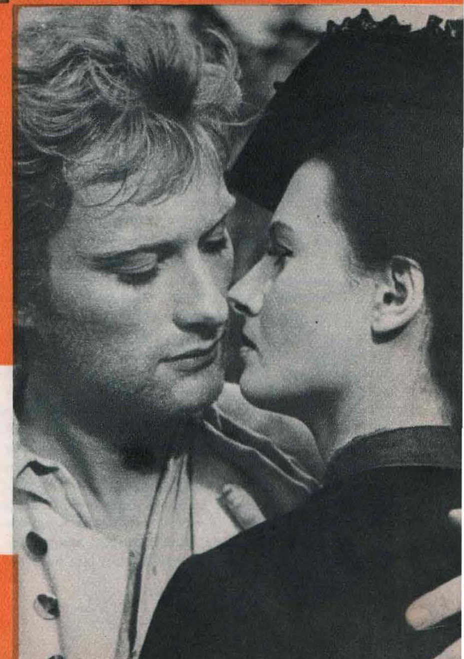


FRANÇOISE BRION, ACTRIȚA FRANCEZĂ NĂSCUTĂ ÎN VENEZUELA — CONSIDERATĂ DREPT „FIGURA CEA MAI ENIGMATICĂ A CINEMATOGRAFIEI FRANCEZE" — DUPĂ CE A JUCAT ROLUL IRINEI, FATA DIN COMOROFCA BRĂILEANĂ, REÎNVIATĂ ÎN CODIN, APARE ÎNTR-UN ROL STRANIU ÎN NEMURITOAREA (ÎN REGIA SCRIITORULUI ALAIN ROBBE-GRILLET). ACȚIUNEA FILMULUI SE PETRECE ÎN ISTANBUL.



E GREU SĂ-L IDENTIFICI ÎN ACEASTĂ FOTOGRAFIE PE PIERRE MONDY, INTERPRETUL LUI NAPOLEON DIN AUSTERLITZ ȘI AL UNUI ROL COMPLET DIFERIT, BANDITUL DIN LUPII LA STÎNĂ. EL APARE ÎNTR-UN FILM MUZICAL SUB CHIPUL UNUI CLOWN.

CUNOSCUTĂ SPECTATORILOR NOȘTRI DIN FILME CA ROMEO JULIETA ȘI ÎNTUNERICUL ȘI LAȘUL — TÎNĂRA ACTRIȚĂ CEHĂ DANA SMUTNA (SOȚIA TALENTATULUI REGIZOR JIRI WEISS) REAPARE ALĂTURI DE VIT OLMER ÎNTR-O NOUĂ POVESTIRE CINEMATOGRAFICĂ DE DRAGOSTE INTITULATĂ (FERIGA DE AUR).



CINE AR PUTEA RECUNOAȘTE SUB CHIPUL ACESTUI DISTINS SEXAGENAR COLECȚIONAR DE ANTICHITĂȚI PE TEMERARUL EROU AL SPADEI CINEMATOGRAFICE, JEAN MARAIS? PENTRU NECESITĂȚILE FILMULUI LUI JEAN CHARLES DUDRUMET ONORABILUL STANISLAS, AGENT SECRET, IATĂ-L ÎN ACEST „TRAVESTI" IZBUTIT...





ÎN FRANȚA SE ACORDĂ ANUAL „PREMIUL PORTOCALEI" ACTORILOR CARE AU CEA MAI BUNĂ COMPORTARE PE PLATOUL DE FILMARE, CEI MAI PRIETENOȘI, CEI MAI PUȚINI IRASCIBILI. ANUL ACESTA, „PREMIUL PORTOCALEI" A FOST CUCERIT DE ROBERT HOSSEIN ȘI CUNOSCUTA ACTRIȚĂ ARLETTY.

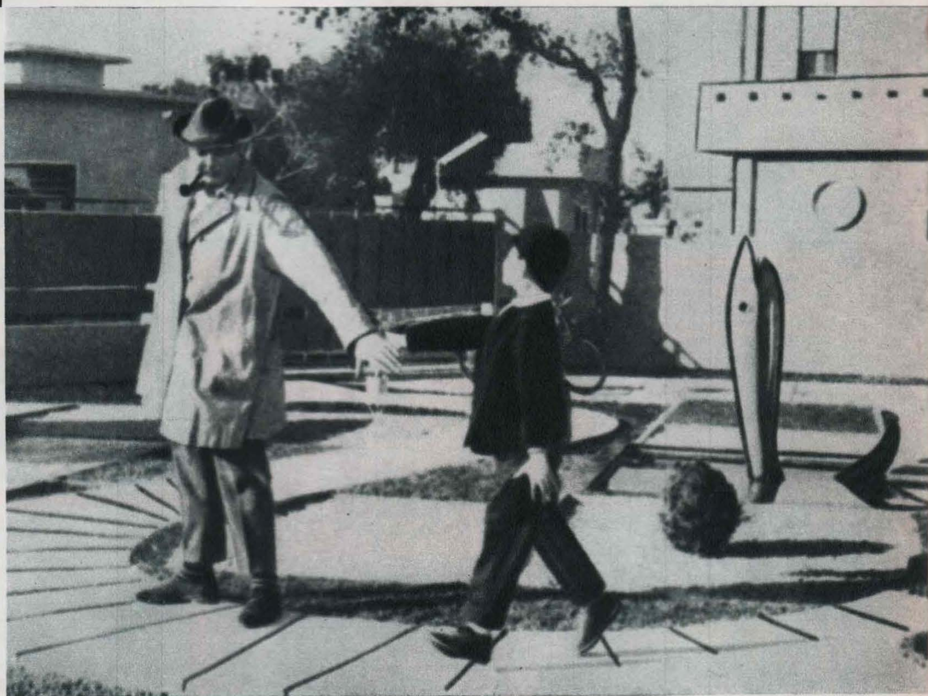
E UIMITOR MARCELLO MASTROIANNI! REEDITÎND PERFORMANȚA DIN DIVORȚ ITALIAN, EL INTERPRETEAZĂ UN NOU ROL DE COMPOZIȚIE (UN SOCIALIST DIN SECOLUL XIX) ÎN FILMUL TOVARĂȘII, REGIZAT DE MARIO MONICELLI.

ci
ne
ma

PROFIL

Jacques TATI

ÎŞI ÎNCEARCĂ NOROCUL ÎN CINEMATOGRAF CU SCURT METRAJE, PE CARE LE SCRIE ŞI LE JOACĂ SINGUR: OSCAR CAMPION DE TENIS (1932), SE CAUTĂ O BRUTĂ (1934), DUMINICĂ VESELĂ (1935), ANTRENEAZĂ-ŢI STÎNGA (1936), ÎNTOARCERE LA GLIE (1938). **CLAUDE AUTANT-LARA ÎI DĂ ROLUL SPECTRULUI ÎN FILMUL SĂU** SILVIA ŞI FANTOMELE (1945). **JOACĂ ŞI ROLUL UNUI SOLDAT DIN ECRANIZAREA ROMANULUI LUI RADIGUET,** LE DIABLE AU CORPS (1946). **ÎŞI INAUGUREAZĂ CARIERA DE REGIZOR TOT CU UN SCURT METRAJ** ŞCOALA FACTORILOR (1946). **DUPĂ ACEEA REGIZEAZĂ ŞI INTERPRETEAZĂ ROLUL PRINCIPAL ÎN FILMELE:** ZI DE SĂRBĂTOARE (1947), VACANŢELE DOMNULUI HULOT (1952), UNCHIUL MEU (1958).



UNCHIUL ÎNCERCÎND SĂ-ŞI SALVEZE NEPOTUL DE PLICTISITORUL PEISAJ MODERNIST (UNCHIUL MEU)

Detronarea comediei nu e un act cu care cinematografia contemporană are a se mîndri. Retrospectivele recente ale epocii bufoneriilor geniale de la Keystone îmi stîrnesc în suflet grele nostalgii. Ce n-aş da să pot iar urmări vrăjit, pe ecran, cum aterizează o tortă de frişcă pe un smoching impecabil, cum alunecă o doamnă distinsă pe o coajă de banană, sau cum scapă cineva de zece poliţişti, făcîndu-i să se răstoarne la rînd ca nişte popice! În vremea noastră comicul s-a diluat şi s-a intelectualizat, parcă nimeni n-ar mai vrea să rîdă cu hohote. O dovadă e însăşi apariţia lui Tati. Considerat de specialişti poate cel mai de seamă continuator contemporan al marilor bufoni cinematografici, Ben Turpin, Langdon, Chaplin, Keaton, Laurel şi Hardy, creator la rîndul lui al unui personaj, M. Hulot, actorul, scenaristul şi regizorul francez cunoaşte o reputaţie bizară.

Mulţi spectatori găsesc că gagurile sale sînt irezistibile, au o mare originalitate, conţin o încărcătură excepţională de umor fin. Nu mai puţini părăsesc indignaţi sala, li se pare că tot ce văd pe ecran n-are nici un haz, e de o formidabilă plictiseală. Paradoxal e că spectatorii de amîndouă categoriile sînt în felul lor îndreptăţiţi la asemenea reacţii, pentru că Tati caută mereu o limită a comicului, dincolo de care acesta încetează de fapt să mai existe. Cum şi de ce, explică însuşi cineastul francez. Ceea ce urmăreşte el, îi mărturisea într-o convorbire regretatului André Bazin în „Cahiers du Cinéma", e un realism maxim în comedie. Pe Tati îl enervează o anumită speculare a contrastelor. În cele mai multe comedii cinematografice bufe din seria Keystone, personajul ilariant opune oarecum felul lui special de a fi (flegmatic ca Malec, timid ca Langdon, nedescurcăreţ şi sentimental ca Charlot, mucalit ca Laurel) unei lumi normale. Hazul vine din încurcăturile cauzate de această intervenţie insolită. Cu alte cuvinte, dacă personajele respective ar fi scoase de pe scenă, oamenii şi-ar vedea liniştiţi de treburile lor şi realitatea ar deveni brusc serioasă. E aici — pretinde, nu complet în afara adevărului, Tati — ceva din spiritul music-hall-ului: eroul comic se prezintă în faţa publicului şi stîrneşte rîsul *inventînd* gaguri. Tati ţinteşte să demonstreze că nu numai un individ anume, ci toată lumea, în împrejurări obişnuite, poate juca roluri de bufon. O persoană foarte respectabilă, în ţinută, se dă jos din maşina pe care o conduce, după ce a oprit în faţa unei instituţii. Deschide portiera dindărăt şi-şi ia servieta. Face cîţiva paşi. Îşi aminteşte apoi că a lăsat portiera deschisă. Aceasta se închide automat cînd e trîntită cu putere. Se întoarce din drum şi execută operaţia. Dă să plece iar, dar constată că portiera închizîndu-se i-a prins cravata. Caută cheile; îşi dă seama că le-a lăsat în faţă lîngă volan. Nu poate însă ajunge să le apuce pentru că-l ţine cravata. Trage de ea ca un cîine de lanţ. Toată manevra aceasta, spune Tati, e de o desăvîrşită bufonerie. Ţinta lui ar fi să o prezinte astfel încît, oricărui om foarte serios surprins în exerciţiul activităţii sale respectabile să i se poată atribui aventura, narîndu-se, ceea ce i s-a întîmplat acum cîteva minute domnului grav, să zicem din faţa noastră.

De aceea gagul nu trebuie *speculat*, adică dus la ultimele lui consecinţe printr-o rostogolire comică neoprită, de mecanism dezlănţuit: Domnul cu maşina va căuta să iasă din încurcătură încercînd să-şi scoată cravata, o duduie care trece pe stradă nu e exclus să-l ajute, tocmai atunci să survină soţia victimei, să constate nişte intimităţi scandaloase între soţul ei şi altă femeie, să-i facă o scenă etc. Aşa se transformă o întîmplare comică obişnuită în număr de music-hall — susţine Tati. Se ghiceşte uşor în această ambiţie de a arăta că oricine poate deveni la un moment dat bufon o dorinţă a revanşei, pe care visează să şi-o ia cîndva clovnul asupra publicului. Într-adevăr, Tati a început ca actor de music-hall. Campion de rugby în adolescenţă, îşi amuza amicii mimînd cu o mare vervă caricaturală scene sportive. Amintiţi-vă în *Jour de fête* (*Zi de sărbătoare*) cum povesteşte eroul, executînd toate gesturile, isprava sa atletică, arta cu care a reuşit să înalţe stîlpul uriaş din centrul pieţei de festivităţi a satului. Asemenea numere de music-hall („boxul", „chelnerul" etc.) i-au asigurat notorietatea comică. Primele lui filme (scurt-metraje scrise şi jucate de el) nu erau altceva: *Oscar campion de tenis* (1932); *Se caută o brută* (1934); *Duminică veselă* (1935); *Antrenează-ţi stînga* (1936); *Întoarcere la glie* (1938); *Şcoala factorilor* (1946). În 1947 face primul film de lung metraj *Zi de sărbătoare*. Personajul principal, François, nu e o paiaţă. Om de treabă, vechi factor poştal, pătruns de importanţa profesiunii sale, stîrneşte ilaritatea generală datorită unei întîmplări banale. Nişte „şmecheri" de la oraş, veniţi pentru „ziua de sărbătoare" cu căluşeii şi alte divertismente în sat, îl îmbată turtă. Apoi, ironizînd maniera desuetă în care eroul împarte poşta, îi sugerează să se „americanizeze", intrînd şi el în beţia vitezei ca tovarăşii lui de peste ocean, aşa cum constatase la cinematograf că procedează aceştia. Suita gagurilor urmează. François aplică în maniera lui, pe bicicletă, metodele „poştei americane". Totul rămîne aproximativ în limitele unei farse cam groase, ţărăneşti, pe spinarea cuiva care... a făcut-o lată. Satul se amuză. Oricine, se vede uşor, putea lua locul lui François.

Dealtfel, pentru cîteva clipe, trec în rolul bufonului diferiţi concetăţeni ai eroului, cei care încearcă la început să ridice stîlpul şi-l scapă mereu, rupînd-o la fugă îngroziţi, cei care se aşază pe scaunele proaspăt vopsite din faţa cîrciumii etc. Istoria se sfîrşeşte foarte prozaic, ca orice poveste de beţie; eroul trezit de o involuntară baie matinală, dă ajutor unor cunoscuţi să strîngă fînul. Detaliul realist are prioritate asupra gagului. Descripţia vieţii satului, cu micile lui obiceiuri, cu întoarcerea noaptea de la serbare a fetelor şchiopătînd pe tocurile înalte ale pantofilor puşi numai la ocazii solemne, cu veleităţile de femeie elegantă ale nevestei cîrciumarului, cu ţopăiala copiilor în jurul căluşeilor, îl amuză pe regizor şi, de dragul veracităţii, neglijează nu o dată efectele comice. Filmul se urneşte destul de greu, şi pare cam adormit ca însăşi lumea pe care o evocă. Originalitatea comicului lui Tati se distinge abia în *Vacanţele domnului Hulot* (1952). Aici *subiectul* dispare aproape cu desăvîrşire. Regizorul prezintă o suită de întîmplări curente într-o staţiune de odihnă. Totul e de o *tipicitate* înfiorătoare. Oamenii fac mereu aceleaşi gesturi. Patronul pensiunii se ţine de chelner, avînd mereu impresia că antipaticul său sa-

lariat stă degeaba. Toată lumea se salută, infinit de mult; se fac plecăciuni, se ridică pălării, se schițează gesturi amicale. Gagurile (nenumărate) se înlănțuie, fără nici o pregătire specială și foarte des sînt abandonate pe drum. Domnul Hulot intră din greșeală într-un cimitir și, sociabil, politicos cum e, vrea să fie în notă. Hazardul îl ajută. Anvelopa de rezervă a caricaturii lui de mașină cade pe jos. Frunzele umede din cimitir se lipesc de ea și-i dau alura unei coroane mortuare. Cineva care face parte din personalul funebru i-o ia din mînă și o depune lîngă sicriu. Rudele trec spre a-i duce decedatului ultimul salut, în timp ce anvelopa se dezumflă și începe să fîsîie. Situația grotescă nu e speculată. Totul trece rapid pe adevărul psihologic. Domnul Hulot se înclină, strînge mîini, e luat drept o rudă apropiată, condoliat etc.

Această părăsire a gagului enervează. Cum s-a observat, mecanismul aplicat asupra a ceea ce este viu stîrnește rîsul. Prelungirea gagului după schema bulgărelui de zăpadă care crește rostogolindu-se n-ar face decît să sporească, prin sublinierea unei mișcări de resort, comicul. Realismul e văzut aici într-un sens îngust, ca expresie a mediei statistice. Refuzînd să meargă pe drumul exagerării conștiente Tati își retează efectele ilariante. Acolo unde zîmbetul poate deveni hohot de rîs, cineastul francez se oprește (nu totdeauna, din fericire, de pildă cînd arată cum se pornește François să împartă poșta „à l'americaine", sau cînd îl scapă pe nefericitul Hulot în depozitul de artificii). Ce pierde într-o direcție, acest tip de comedie cîștigă în alta. Treptat, îți dai seama că *Vacanțele domnului Hulot* — după ce te irită bine și-l înjuri în gînd de cîteva ori pe autor — e un adevărat roman concentrat. Ce caracterologie admirabilă în cea mai bună tradiție a moraliștilor francezi!... Cîte personaje descrise numai din niște gesturi stereotipe, dar de o mare putere revelatorie: colonelul în retragere, cu veșnicile lui istorii din primul război, cu gustul mereu treaz de a organiza și de a conduce, englezoaica bătrînă, încîntată de tot ce vede, afabilă la modul zgomotos, cu gesturi explozive, perechea care-și comunică secretele stațiunii, soții totdeauna misterioși, cu zîmbete impenetrabile, și în sfîrșit inimitabilul Monsieur Hulot, cu serviabilitatea lui deplasată, cu mișcările țepene, cu permanenta grijă de a nu rămîne cuiva dator vreun salut. Și ce



TATI SUSȚINE ÎN UNCHIUL MEU O EXCELENTĂ PARTITURĂ COMICĂ.



SCENĂ DE FAMILIE DIN UNCHIUL MEU

fină satiră! Tati e un Courteline modern al ecranului. Rar am văzut o lume făcută detestabilă cu o asemenea fereală de a exagera vreo trăsătură. Cineastul francez reușește în *Vacanțele domnului Hulot* un tur de forță. El face sensibilă toată ipocrizia lumii burgheze în gesturile elementare de politețe ale vilegiaturiștilor. În film tot mediul prezentat e de un nespus ridicol și aceasta fără ca reprezentanții lui să facă altceva decît să se conformeze regulilor de bună cuviință. Toți contemplă peisajul și exclamă pe rînd: e magnific! Toți vorbesc fără să spună nimic. Toți își fac unul altuia viața imposibilă (deschid din senin radioul pe o muzică zgomotoasă, sau pe niște discursuri retorice ucigătoare, se stînjenesc la masă, se spionează, își calcă pe nervi, îți dai seama că s-ar lua la palme în fiece secundă). Dar înghit, se salută cu înclinările de rigoare, își cedează locul, la masă se întreabă de sănătate, organizează excursii în comun. Filmul e un concentrat de bune maniere burgheze aduse la capacitatea de a rezuma o întreagă societate și stilul ei de viață. Poate comedia nu e prea cu haz (sigur că agasează nu o dată), dar studiul de psihologie socială e condus la concluzii de o exactitate aforistică.

Sufragiile criticii, Tati le-a cîștigat îndeosebi cu filmul în culori *Mon Oncle (Unchiul meu)*. Aici sursa umorului e căutată în contrarietățile pe care le provoacă spiritului comun, comoditățile vieții tehnicizate moderne. Eroii lui Tati, într-o vilă concepută după principiul funcționalist: casă = mașină de locuit, descoperă *tirania înlesnirilor moderne* ale existenței, încurcîndu-se printre zeci de butoane cu comenzi discrete, speriindu-se de diferite servicii automate și circulînd neîncrezători pe alei străjuite de arbori tunși simetric. Satira vizează ca în *Jour de fête*, dar cu o ironie mai acidă, „americanismul" care invadează Franța. Împotriva lumii artificializate prin totală mecanizare, e invocat însă un mod de viață tradițional mic-burghez. O anumită dispoziție de a extinde critica uniformizării existenței în lumea capitalistă modernă, asupra civilizației întregi se remarcă la Tati, ca și la René Clair. Ea era perceptibilă chiar în *Vacanțele domnului Hulot*. Acolo politețea constituia și o chintesență a moravurilor civilizate în a căror convenționalitate stupidă Tati descoperea un inepuizabil ridicol. În *Unchiul meu*, obiectul ironiei devine mai concret, dar totodată se accentuează direcția conservatoare a generalizărilor. Locul politeței îl ia comoditatea, expresie a societății americanizate care-și face o religie din ideea confortului. Înclinația de a vedea la originea tuturor acestor forme sclerozante ale vieții civilizația tehnică se face și ea simțită mai puternic. Tati lucrează încet, cu o lăudabilă ambiție de independență și exprimare integrală, disprețuind metodele industriale ale cinematografiei apusene, cu același spirit individualist, artizanal, aici însă poate mai justificat pentru că, așa cum explica în convorbirea citată, producătorii de azi îți spun: „Vino cu o idee de scenariu; dialogurile i le dăm să le scrie lui X, cel mai mare specialist în materie; trucajele le va face Y, reputat în toată lumea pentru arta sa; gagurile le va inventa domnul Nuștiucine, expertul experților ș.a.m.d. E un sistem cu care se poate confecționa o limuzină ultramodernă — conchidea Tati —, dar nu o operă de artă.

Ov. S. CROHMĂLNICEANU

„Avîntul tinereții"

Printr-o replică, un gest sau o acțiune, autorii filmului sovietic recent rulat la noi reușesc să-și caracterizeze personajele. Aceasta pentru că — de cele mai multe ori — replicile și faptele eroilor sînt expresive, semnificative. Alături de Kolea, tînărul deputat de pe un șantier siberian care pleacă să procure cărămida necesară construirii unor case, alți cîțiva eroi își dezvăluie diferite laturi ale profilului lor psihologic. Printre aceștia Cernomor, un adolescent dornic să străbată spațiile interplanetare sau Nikolai, șoferul trist, înșelat de soție.

Filmul e conceput mai mult ca un portret al



eroului principal; realizatorii au o deosebită grijă pentru a oferi un tablou cît mai autentic al mediului în care îl cunoaștem pe Kolea Babușkin (noul oraș Djegore, din Nordul îndepărtat). Hotărît să rezolve — în primul rînd — problema procurării de cărămizi, Kolea Babușkin ne apare în multe alte și dificile situații de viață în care e pus în această călătorie. Tînărul reacționează ca un om integru, capabil să rezolve totul cu maturitate și în același timp cu entuziasm și înflăcărare. El procedează corect atunci cînd consideră că situația familiară grea a șoferului Nikolai trebuie soluționată fără întîrziere și cere sprijin președintelui raional; sau atunci cînd refuză steagul de brigadă fruntașă pentru că în mijlocul acestei brigăzi se află un tînăr care le-a înșelat încrederea.

Din caracterul lui Babușkin, scenariștii ne înfățișează acele calități profund omenești care-l fac să vibreze la toate bucuriile sau necazurile celor apropiați. Într-un cuvînt, tînărul constructor apare ca un erou ideal al zilelor noastre. Dar calitățile lui nu ne sînt înfățișate pe ecran în mod simplist, schematic.

Tînărul și înzestratul interpret al lui Kolea Babușkin (Oleg Tabakov) îi conferă eroului foarte multă căldură, dezvăluindu-i stările complexe printr-un joc matur, interiorizat, prin redarea multor nuanțe care reliefează emotivitatea și subtilitatea psihologică a personajului.

Multe momente ale filmului sînt deosebit de emoționante. Amintesc discuția despre stele dintre Babușkin și visătorul Cernomor care-și dorește să devină cosmonaut, întîlnirea lui Babușkin cu președintele comitetului executiv raional, momentul în care tînărul își dă seama că nu cunoaște numele de familie al șoferului ori sosirea Irinei în casa lui Kolea. Filmul ne prilejuiește cunoașterea unei creații regizorale interesante. Konstantin Voinov a realizat o atmosferă autentică, un cadru de desfășurare a acțiunii care nu contrazice veridicitatea faptelor prezentate.

Excesiva preocupare a realizatorilor de a portretiza pe Kolea a dus la pericolul ca eroul să apară pe ecran undeva, în afara colectivului. Aglomerînd multe fapte despre Babușkin, cineaștii s-au lipsit de posibilitatea conturării precise și de argumentarea amplă a acțiunilor altor personaje din film, mai ales a celor negative.

Celelalte compartimente ale filmului: montajul e conceput larg, în scene lungi, narative; mișcarea în cadru se realizează cu grijă pentru plasticitate; unghiurile de filmare evidențiază ideile filmului și totodată talentul operatorului.

Silvia NICOLAU

Reporterii de la Oţelul Roşu

ci
ne
ma

CINECLUB

Fusesem la Oţelul Roşu cu doi ani în urmă. Descoperisem aici un grup de tineri muncitori îndrăgostiţi de aparatul de filmat. Se găseau la început de drum. Nu prea ştiau ceea ce este şi cum se realizează un film. Erau însă dornici să afle, să înveţe.

Am revenit după cîtva timp la Oţelul Roşu. M-a întîmpinat silueta Casei de cultură din faţa străzii ce duce spre uzină. Noua construcţie nu era solitară. În doi ani, tînărul oraş muncitoresc căpătase alte dimensiuni, mai luminoase, mai moderne.

Cineclubiştii se mutaseră. În locul cămăruţelor de pînă acum, aveau la dispoziţe cîteva săli spaţioase din clădirea fostului cinematograf sindical.

Începînd din 1962 a fost acordată o maximă atenţie îmbogăţirii culturii cinematografice, nu numai a cineamatorilor, ci şi a altor numeroşi muncitori din uzină. Marile figuri ale cinematografiei mondiale: Eisenstein, Pudovkin, Chaplin, Clair, au constituit obiectul unor prezentări interesante urmate de exemplificări (puse la dispoziţie de Arhiva Naţională de Filme). Faptul e meritoriu, cu atît mai mult cu cît cineclubiştii de la Oţelul Roşu au realizat conferinţele introductive cu forţe proprii. Şi întotdeauna în sala cinematografului — care găzduia astfel de manifestări — se aflau cîte două-trei sute de auditori. Conducerea cineclubului s-a preocupat nu numai de prezentarea cîtorva figuri importante de realizatori, ci şi de tratarea unor teme de ansamblu, privind cinematografia mondială (cum a fost — de pildă — expunerea consacrată neorealismului italian, urmată de filmele *Hoţii de biciclete* şi *Roma, orele 11*).

Dar să nu se creadă că filmul romînesc nu a fost în atenţia cineamatorilor: în locul vizionărilor ocazionale de pînă acum, cei de la Oţelul Roşu intenţionează să facă un studiu sistematic de istorie cinematografică romînească. Au intitulat ciclul „De la *Lanterna cu amintiri* la *Lupeni 29*" şi l-au început la sfîrşitul lunii mai a anului acestuia.

Şi cercul de creaţie este în progres. Lucrările cineclubului din ultima vreme ni se par interesante. Muncitorii şi tehnicienii Oţelului Roşu vor, şi reuşesc, să vorbească în scurtele filme experimentale despre uzina lor, despre oamenii şi locurile ce-i înconjoară.

Reportajul cinematografic, un gen viu, adecvat activităţii cineamatoare, este intens practicat aici. *Caut o idee* (1961), pornind de la un pretext dacă nu ingenios, cel puţin util (o fată vizitează secţiile uzinei în dorinţa de a găsi subiectul unui reportaj) dezvăluie, în imagini interesante, cursive, multiplele aspecte ale muncii din uzină; *8 minute* (1962), după părerea noastră cel mai reuşit film de pînă acum al oţelarilor cineamatori (apreciat, de altfel, la Festivalul filmului amator de la Plovdiv), dovedeşte un dezvoltat simţ al observaţiei cinematografice. Tema filmului (salvarea unei şarje, în timpul celor opt minute) este dezvoltată prin contrapunctarea imaginilor ce înfăţişează chipul oamenilor în plin efort şi a celor ce prezintă oţelul incandescent. Filmul a cerut nu numai pricepere în a fotografia şi regiza, ci şi curaj. Operatorii amatori au fost alături de oţelarii brigăzii lui Izvernaru Ion, înfruntînd temperatura înaltă şi căutînd să surprindă, „pe viu", totul.

Principalii reporteri cinematografici, în acelaşi timp, principalii animatori ai cineclubului sînt Paul Kovacs şi Emil Mateiaş. Conferenţiari la ciclul de istorie a filmului, scenarişti şi regizori, operatori şi monteuri, cei doi tineri au strîns în jurul lor numeroşi entuziaşti nu numai din uzină, ci şi de la şcoala din localitate: electricianul Aurel Oprescu, laminatorul Ion Hurtupan, profesorul Tiberiu Boşcaiu şi alţii.

Cineclubiştii au încercat şi scurt metrajul artistic. Cu *Tăticul meu* (prima versiune 1960, a doua 1962) ei abordează nuvela cinematografică. Fără a fi reuşite integral, filmele ni se par demne de semnalat, mai ales pentru dorinţa realizatorilor de a evita, în varianta din 1962, slăbiciunile primei pelicule. Mai închegat, mai bine filmat, este *Cutia cu bomboane* (1962), o schiţă care, pledînd pentru armonia în familie, pune în valoare farmecul a două micuţe gemene.

Foiletonul cinematografic presupune operativitate şi ingeniozitate. Cineamatorii de la Oţelul Roşu s-au străduit să răspundă ambelor cerinţe atunci cînd au realizat cele două „jurnale operative" (primul consacrat alegerilor de ieri şi de azi, cel de-al doilea, deschiderii Casei de cultură).

Iar pentru cei care au văzut la televizor fragmente din demonstraţia de 1 Mai de la Reşiţa, menţionăm că ea a fost filmată de cineclubiştii de la Oţelul Roşu...

AL. R.



FOTOGRAFIE DE LUCRU: ÎNAINTEA TURNĂRII UNUI CADRU DIN FILMUL ALEGERI DE IERI ŞI DE AZI.



CADRU DIN FILMUL 8 MINUTE — CEA MAI INTERESANTĂ REALIZARE DE PÎNĂ ACUM A CINECLUBULUI.

FILME SOVIETICE



1 NUMAI STATUILE TAC SE INTITULEAZĂ NOUA PRODUCȚIE A STUDIOURILOR GRUZINE CARE IMPRESIONEAZĂ PRIN PLASTICITATEA CADRELOR SALE. SPRE A VĂ CONVINGE, PRIVIȚI ACEASTĂ FRUMOASĂ IMAGINE DIN FILM!



2 CĂLĂTORIE ÎN APRILIE, DE FAPT O CĂLĂTORIE ÎN TINEREȚE, CONSTITUIE TITLUL ȘI TEMA UNUI NOU FILM SOVIETIC PE CARE ÎL VOM VEDEA ÎN CURÎND PE ECRANELE CINEMATOGRAFELOR NOASTRE.



3 REGINA STAȚIEI DE BENZINĂ, EROINA NOII COMEDII SOVIETICE NU E ALTA DECÎT O FATĂ ENERGICĂ PLINĂ DE PERSONALITATE, CARE ÎȘI APĂRĂ CU ÎNDÎRJIRE „REGATUL".



4 ÎNDRĂGITĂ DE SPECTATORII NOȘTRI DIN FILMUL CÎND COPACII ERAU MARI, TÎNĂRA ACTRIȚĂ INNA GULAIA JOACĂ ÎN COPRODUCȚIA CEHO-SOVIETICĂ MARELE DRUM ROLUL UNEI FETE DE CARE SE ÎNDRĂGOSTEȘTE SCRIITORUL SLOVAC HAȘEK (EROUL ORIGINALEI BIOGRAFII CINEMATOGRAFICE CARE ÎI ADUCE ALĂTURI PE AUTOR ȘI EROUL SĂU, POPULARUL SOLDAT SVEIK).

5 CU FINEȚE ȘI ÎNȚELEGERE PSIHOLOGICĂ PĂTRUNDE REGIZORUL ILIA FREZ ÎN UNIVERSUL INTIM AL UNUI COPIL SENSIBIL, EROUL FILMULUI MI-AM CUMPĂRAT UN TATĂ.



■ CINEMA revistă lunară de cultură cinematografică editată de Comitetul de Stat pentru Cultură și Artă. ■ Redactor-șef: Ioan Grigorescu, Macheta: Vlad Mușatescu ■ Coperta I: „Pași spre lună" (scenă de filmare) foto: I. Hananel ■ Redacția și administrația: București - Bulevardul 6 Martie nr. 65 ■ Abonamentele se fac la toate oficiile poștale din țară, la factorii poștali și difuzorii voluntari din întreprinderi și instituții. ■ Tiparul executat la Combinatul Poligrafic „Casa Scînteii" — București ■ Exemplarul 5 lei ■

41.017

ROMÎNIA LA AL III-LEA FESTIVAL INTERNAŢIONAL AL FILMULUI DE LA MOSCOVA

PREZINTĂ

LUPENI '29

o producţie a studioului „Bucureşti". **Scenariul:** Nicolae Ţic, Eugen Mandric, Mircea Drăgan. **Regia:** Mircea Drăgan. **Imaginea:** Aurel Samson. **Muzica:** Theodor Grigoriu. **Decoruri:** Arh. Liviu Popa.

cu:

LICA GHEORGHIU
COLEA RĂUTU
ŞTEFAN CIUBOTĂRAŞU
GEORGE CALBOREANU
ILARION CIOBANU
COSTEL CONSTANTINESCU
GEORGE MĂRUŢĂ
FORI ETTERLE
TOMA DIMITRIU
V. RONEA
SANDU STICLARU
BORIS CIORNEI
DINU GHERASIM
GEORGE MOTTOI

Anticariatul Nr. 6
Lei 3.75